هـذا العدد

يشتمل باب التيارات الفلسفية فى هذا العدد على ثلاث مقالات يتحدث الكاتب فى أولاها عن موقف رجل الفكر من مشكلات الحياة المباشرة ماذا يكون، وذلك دفعاً للبس الذى قد يغمض الصورة فى أعين الناس بحيث يتوقعون من رجل الفكر أن يتناول مشكلاتهم كما تقع فى المصنع والبيت والحقل والطريق ، والواقع أن هذه اللمسة المباشرة للواقع كما يقع هى من شأن الصحافة أو ما يدور مدارها من وسائل الإعلام والإخبار فإذا ما صيغت حوادث الحياة المباشرة صياغة جديدة فيها لمسة الفن كان ذلك أدباً من قصة أو مسرحية ، لكن الفكر غير هذا وذاك لأنه بطبيعته يجرد وقائع الحياة عن تفصيلاتها ليستبقى منها ما عساه أن يكون خبيئاً كامناً فيها من مبادئ فيبرزها رجل الفكر للناس حتى يتبينوا ما بها من انسجام أو من تناقض .

أما المقالة الثانية فهى عن الواقعية عند صمويل ألكسندر وفيها يوضح لنا الكاتب الفارق المميز بين كل فلسفة واقعية وكل فلسفة مثالية فيبين لنا أنه بينما توحد الفلسفة المثالية بين وجود الشيء ومعرفته بحيث لا يكون لشيء وجود إلا إذا أدركه عقل مدرك ترى الفلسفة الواقعية تؤكد وجود الأشياء بغض النظر عن وجود عقل يدركها، على أن هذه الفلسفة الواقعية تتفرع دروباً مختلفة عند مختلف الفلاسفة ، فأما صمويل ألكسندر الذى كتب عنه هذا المقال فواقعيته تجعل الطبيعة متطورة صاعدة وليست هى بالشيء الجامد الثابت الذى لا حركة فيه بل هى فى صيرورة دائمة ترتقى بها من درجة إلى درجة أعلى بحيث تشتمل الدرجة العليا على مكونات الدرجة التى هى دونها ثم تضيف جديداً . وهكذا دواليك حتى ينتهى هذا الهرم الصاعد إلى ذروة الربوبية المطلقة . وبعدئذ تجيء المقالة الثالثة والأخيرة فى هذا الباب وهى عن جبرييل مارسل فى حديثه عن الإيمان إذ هو يفرق بادئ ذى بدء بين ما يصح أن يسمى بمشكلة وما يصح أن يوصف بأنه لغز ، فأما المشكلة فهى ما نستطيع بالتحليل أن نقضها وأما اللغز فهو ما يكمن وراء المشكلات كلها ، ولا يستطيع التحليل ولا التقسيم ولا التجزئة أن يفيد فيه شيئاً ، وعلى هذا فإن موقف الإنسان لا يختلف إذ يكون بإزاء مشكلة معينة عنه حين يكون بإزاء لغز الحياة والكون ، فبينما هو يحاول إزاء المشكلة أن يسلط عليها فكره ليحلها تراه إزاء اللغز لا يسعه سوى أن يسلك السلوك الملائم له مباشرة وبغير تفكير ، وإن مثل هذا السلوك ليتصل اتصالا وثيقاً بعمل الخير والعدالة وبإقرار الحب والسلام .

يتلو ذلك باب فلسفة الحضارة وفيه مقالتان الأولى عن ألبرت شفيتسر الذى فقده العالم منذ قريب محباً للبشر معينا على الإخاء بين أفراد الناس جميعاً بغض النظر عن ألوانهم وأجناسهم. ومن جهاده فى سبيل خدمة أهل أفريقيا الذين عاقتهم ظروفهم عن مسايرة الركب الحضارى ، أقول إنه من هذا الجهاد العملى الإيجابى نتجت له فلسفة نظرية عن الحضارة جعل أساسها مبادئ

الأخلاق فهو فيلسوف بالحياة والعمل مثل سقراط قبل أن يكون فيلسوفاً بالكتابة والكلام . ولعل أهم ما نفيده من دعوته الخلقية عدم التفرقة بين حضارة مادية وحضارة روحية لأن الحضارة كيان واحد وعلى الأحرار من الناس يقع عبء دفعها إلى الأمام . وتجيء بعد ذلك المقالة الثانية تضرب على هذا الوتر نفسه الذى لا يريد أن يفرق بين حضارتين وبصفة خاصة بالنسبة لنا نحن أبناء الشرق الأوسط الذين نقف وسطاً بين أوروبا من جهة والشرق الأقصى من جهة أخرى فلئن كانت هنالك أمام بعض البلاد الأخرى الناهضة مشكلة بالنسبة إلى الثقافة الغربية ماذا تصنع حيالها أتأخذها أم تدعها فإن هذه المشكلة لا وجود لها بالنسبة لنا لأن العلاقة بيننا وبين ثقافة الغرب ليست علاقة ازدواج بين مختلفين وإنما هى علاقة تداخل وتشابك وثيق طوال قرون التاريخ .

ننتقل بعد ذلك إلى الباب الذى يحدثنا عن الأدب ونقده فنجد مقالتين إحداهما تحدثنا عن نابغة من نوابغ القصة الحديثة هو سيلين ، وإن أهم ما يهمنا منه بالإضافة إلى فنه القصصى موقفه من اليهود لأنه يمدهم عنوان التناقض فى حياة الإنسانية الحديثة بل حياة الإنسانية منذ عرفهم التاريخ . وأما المقالة الثانية فى هذا الباب فهى تحية إلى الكاتب الأيرلندى أوكيسى بعد عام من وفاته ذلك لأن هذا الكاتب المسرحى قد استطاع أن يقف مواقف من العمل والعمال تجعله من أكثر الكتاب تصويراً لروح هذا العصر بالنسبة لأوجه النشاط الإنسانى التى لم يكن الناس يقدرونها حق قدرها فى العصور الماضية ، ذلك فضلا عن الدرس الذى نتعلمه من أوكيسى فيما ينبغى للإنسان نحو أخيه الإنسان من حب يقتضيه أنهما معاً عضوان فى جماعة واحدة .

وهنا ننتقل إلى دنيا الفنون لنجد مقالة عن الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة التى لعل من أخص خصائصها تناول الإنسان فى جملته من حيث هو كائن عضوى موحد يفسد حقيقته من يتناوله بالتحليل الذى يبتر جانباً منه عن جانب .

ثم نختم الأبواب الرئيسية بتيار الفكر العربى الذى نبرز به أعلامنا من المفكرين والأدباء وفى هذا العدد حديث عن الزهاوى شاعر الفكرة الذى اضطلع فى حياتنا الثقافية الحديثة بدور تفرد بطابع خاص لا يشاركه فيه أحد لمزجه آراءه الفلسفية بوجداناته الشعرية مزجاً تميز به دون سائر الشعراء والفلاسفة على السواء .

وقد أضافت المجلة فى هذا العدد صفحة تتناول بها حدثاً ثقافياً عربياً فى كل شهر . . وهى فى هذا الشهر عن كتاب « يسقط الحائط الرابع » .

وأخيراً تلتقى المجلة مع قرائها لقاءها الشهرى المعتاد كما تدع قراءها يلتقون بعضهم مع بعض .

رئيس التحرير

رجل الفكر ومشكلات الحياة



١

هنالك نفر من الشباب الكاتب، لايعجبهم العجب ولا الصوم فى رجب ، إلا أن تكتب لهم على نحو ما يكتبون ، وأن تذهب معهم فى مذاهب الفكر كما يذهبون ؛ ولست أدرى كيف تصطدم الفكرة بالفكرة ليولد الصدام فكرة أعلى وأكمل ، إذا لم نختلف فى الرأى ووجهات النظر ؟ إن كل مايطالب به الكاتب هو أن يكون مخلصا لنفسه أمينا على فكرته، وقصاراه أن يبسط الفكرة بكل ما وسعه من وضوح وإيضاح وفهم وإفهام ، ولا عليه بعد ذلك أن تقع الفكرة من قارئها موقع القبول، بل لا على هذا القارئ نفسه إذا هو لم يقرأ ما يتفق مع هواه ، وإلا لما أحدثت القراءة فى نفسه حواراً داخليا وفاعلية منتجة ، شريطة ألا يكون مصدر الاختلاف بين الكاتب والقارئ اختلافا فى معانى الألفاظ التى

● إن كلّ ما يطالب به الكاتب هو أن يكون مخلصاً لنفسه أميناً على فكرته ، وقصاراه أن يبسط الفكرة بكل ما وسعه من وضوح وإيضاح وفهم وإفهام ، ولا عليه بعد ذلك أن تقع الفكرة من قارئها موقع القبول ، بل لا على هذا القارىء نفسه إذا هو لم يقرأ ما يتفق مع هواه .

● إذا قلنا عن رجل اليوم إنه «كاتب» بالمعنى الأدبي الخالص لهذه الكلمة ، كان الصواب أن نقول عن رجل الأمس إنه «قارىء» ما دامت كتابته عرضاً لمادة قرأها وأراد لغيره أن يقرأها معه .

● الأدب تجسيد لما يجرده الفكر ، والفكر تجريد لما يجسده الأدب ، على أن الأدب والفكر كليهما لا يحملان من « مشكلات الحياة » المباشرة موضوعاً لهما ، لأن ذلك متروك للصحافة ولأصحاب التخصصات العلمية .

دكتور زكي نجيب محمود

يستخدمانها ، لأنه لو حدث ذلك لكان أحدهما فى واد والآخر فى واد ، لا يلتقيان ولا يتصادمان ، إذا قال أولهما : هذا ثور ، أجابه الثانى : إذن فاحلبوه ! لأن الثور عنده يعنى البقرة ، فلا المتكلم الأول قد أفهم ولا السامع قد فهم عنه ؛ أما أن يتفق المتحدثان — أو الكاتب وقارئه — على أن اللفظة الفلانية تعنى كذا وكذا من العناصر التى تدخل فى مكونات الشىء الذى جاءت تلك اللفظة لتسميه ، ثم أن يختلفا بعدئذ على الحكم الذى ينتهيان إليه بالنسبة إلى ذلك الشىء المطروح أمامهما للبحث والنظر ، فليس فى مثل هذا الاختلاف بأس ولا ضرر ، بل إن فيه لخيرا ونماء ، لأنه اختلاف قمين — مع المحاورة والجدل — أن يجمع المختلفين على رأى مشترك .

إننى لو سئلت : ماذا ترى من الفوارق التى تميز كاتب اليوم من كاتب الأمس ؟ لجاءتنى الإجابة مسرعة بأن أول ما يميزهما من فوارق هو أن كاتب اليوم ألصق من زميله بالخبرة الحية ، كأنما هو قد وضع أصابعه على عروق الحياة ليتحسس نبضها ، ولا عجب أن رأينا كاتب اليوم يلجأ إلى القوالب الأدبية التى من شأنها أن تجسد الحياة بشخوصها الناطقة المتحركة ، وأعنى القصة والمسرحية ، على حين أن كاتب الأمس كاد يقصر نفسه على « المقالة » لأن بضاعته التى يعرضها « أفكار » على شىء من التجريد قليل أو كثير ، وكل ما تتطلبه الأفكار من باسطها هو أن يتناولها بالتحليل والتوليد حتى ينكشف مضمونها وفحواها ؛ فلئن رأى كاتب اليوم نفسه مضطراً إلى الخوض فى مواكب الناس الأحياء ليرى ويسمع ويحس ويتأثر ثم يخلو إلى

نفسه ساعة ليصور ما قد رأى وسمع وأحس ، فان كاتب الأمس كان فى مستطاعه ألا يبرح غرفة مكتبه ، مراجعه على رفوفها ، والمصباح أمامه ، فليأخذ فى القراءة والمراجعة ؛ حتى إذا ما وقع على شىء يستحق أن يعرض على الناس ، كانت له القدرة على عرضه فى مقالة يكتبها أو سلسلة مقالات تستوعب الموضوع إذا اتسعت رقعته وتباعدت أطرافه .

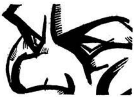
فاذا قلنا عن رجل اليوم انه « كاتب » بالمعنى الأدبى الخالص لهذه الكلمة ، كان الصواب أن نقول عن رجل الأمس إنه « قارئ » مادامت كتابته عرضا لمادة قرأها وأراد لغيره أن يقرأها معه .

لكن هذه التفرقة لا تنصب إلا على أديب القصة والمسرحية من جهة ، وكاتب المقالات التحليلية العقلية من جهة أخرى ، على أساس أن الأول له السيادة اليوم ، والثانى كانت له السيادة أمس ؛ فهاهنا يجوز القول عن أديب اليوم إنه — فى المحل الأول — ينصت إلى أحاديث الدار والدوار والمصنع والطريق ، فى الوقت الذى كان فيه كاتب الأمس يرجع إلى الكتاب والندوة وقاعة الدرس وعزلة التأمل ، كما يجوز كذلك أن نقول عن أديب اليوم إنه يمس « مشكلات الحياة » فى حضورها المباشر ، لأنها مشكلات عملية تجرى من حولنا يوما بعد يوم وساعة فى إثر ساعة ، وعن كاتب الأمس إنه كان يتعرض لمشكلات فكرية مجردة بعدت صلتها المباشرة عن واقع الحياة الجارية ؛ بل إن رواد الأدب القصصى والمسرحى فى جيلنا الماضى — وهم أنفسهم الذين ما تزال لهم الريادة فى القصة وفى المسرحية بين أدباء اليوم — كانوا بالأمس يكتبون القصة أو المسرحية فيما لم يكن يتصل بالحياة الجارية من قريب ، ثم أصبحوا اليوم يكتبون وفى أذهانهم مشكلات الحياة اليومية كما تلمسها الأصابع وتبصرها العيون .

لكن هل يعنى ذلك كله أن يوم الناس هذا قد خلا من كاتب المقالة العقلية التحليلية التى تتناول موضوعاتها تناولا مجردا ، يعمم القول ولا يخصصه ، ويبعد بالتجريد وبالتعميم عن المشكلات الحية كما تقع فى المنزل والمصنع والطريق ؟ كلا بل مثل هذا الكاتب موجود — كما كان موجودا بالأمس — لأن وجوده محتوم بحكم وجود « الأفكار » التى تريد التحليل والتوضيح .

والخلاصة التى نريد أن نكتبها بالأحرف البارزة لتظهر للأعمى وللأعشى وللمبصر على حد سواء — قبل أن نمضى فى الحديث — هى اختلاف طريقتين فى تناول المشكلات : طريقة « الأديب » وطريقة « المفكر » ؛ فبرغم أن الأدب الخالص قد يجسد فكرا فى ثناياه ، وأن الفكر قد يصاغ فى عبارة لها جمال الأدب وخصائصه ؛ إلا أننا إذا ما تطرفنا هنا وهناك لنميز بين الطرفين ، رأينا أنه حتى لو جعل كل منهما « مشكلات الحياة » المباشرة موضوعا له ، لكان لكل منهما طريقته الخاصة .

فالأدب تجسيد لما يجرده الفكر ، والفكر تجريد لما يجسده الأدب ؛ على أن الأدب والفكر كليهما إذ يجيئان على مستوى رفيع — لا يجعلان من « مشكلات الحياة المباشرة » ، موضوعا لهما ، لأن ذلك متروك للصحافة ولأصحاب التخصصات العلمية ؛ فأما الأدب فيعالج تلك المشكلات بطرائقه الرامزة



الخفية ، وأما الفكر فيعالجها بالتحليل والتعليل اللذين من شأنهما أن يطيرا من أرض الواقع المباشر إلى سماء التجريد .

٢

لكن هنالك نفراً من الشباب الكاتب ، لا يعجبهم العجب ولا الصوم فى رجب ، لأنهم فى اللحظة نفسها التى يكرسون أنفسهم فيها « للفكر المجرد » يسوقونه فى مقالات قصيرة أو طويلة ، ويضطرون — شأنهم فى ذلك شأن عباد الله المفكرين — أن يعلوا عن تفصيلات المشكلات كما هى واقعة ، أقول إنهم فى تلك اللحظة نفسها ، يوجهون اللوم لغيرهم من رجال الفكر ، على تقصيرهم فى تناول « مشكلات الحياة » ؛ وهل تكون للكاتب قيمة إلا بمقدار ما يواجه بفكره تلك المشكلات ؟ هكذا يقول شبابنا الكاتب الغاضب ؛ ولست على يقين من أنهم إذ يقولون ذلك قد وقفوا لحظة ليسألوا أنفسهم : إلى أية صورة تئول مشكلات الحياة عندما تصبح موضوعات للنظر عند رجل الفكر ؟ إذ يجوز أن تبعد الشقة — فى الظاهر — بين ما يتداوله المفكرون فى عصر من العصور من ناحية ، وما يعانيه الناس ويكابدونه فى ساحات الأخذ والعطاء وأسواق البيع والشراء من ناحية أخرى ، على حين يكون الطرفان — فى حقيقة الأمر — على صلة وثيقة أحدهما بالآخر ، برغم اختلاف الصورة فى حالة الفكر عنها فى حالة الواقع بتفصيلاته وكثرة عناصره المتشابكة .

إن « الحياة » التى يريد شبابنا الغاضب أن نقصر الفكر والكتابة على « مشكلاتها » لا تجىء فى واقع الأمر إلا مجسدة فى « أحياء » كلهم أفراد ، يلتقون أو يفترقون على صور وأشكال لا سبيل إلى حصرها : أعضاء الأسرة الواحدة ، والعمال فى المصنع ، والركاب فى سيارة أو قطار ، ومجموعة الناس فى السوق ، والطلاب اجتمعوا فى غرفة الدراسة وهكذا وهكذا ، على أن هؤلاء الأفراد إذ يجتمعون قد تتفق بينهم الأهداف والأساليب وإذن فلا اختلاف ، أو قد لا تتفق فيقع الصراع إما على الهدف ماذا يكون ، وإما على الوسيلة كيف تكون .

وإنى لأتصور « المشكلات » التى قد تقع للناس فى حياتهم على نوعين رئيسيين ، ثم يعود أحد هذين النوعين فينشعب شعبتين : فأولا قد تكون مشكلات الناس « خاصة » وقد تكون « عامة » ، ولا أحسب الشباب الكاتب الغاضب الذين يحثوننا على تناول « مشكلات الحياة » دون سواها ، لا أحسبهم يريدون منا أن نعالج بمقالاتنا مشكلات الناس الخاصة لنعرضها على الملأ — رضى أصحابها أو كرهوا — فنعرض للزوج وقد اختلف مع زوجته على شأن من شئون الحياة ، أو نعرض للجار وقد اعترك مع جاره ، فتلك — على أبعد الفروض — صور مما قد تسرع إليه صحافة الخبر حين تكون الصحافة لاهية فى أمة عابثة . وهى نفسها المشكلات التى إذا مستها أصابع الفن بسحرها حولتها إلى أدب من مسرحية وقصة ، وفى كلتا الحالتين لا يكون لرجل الفكر — من حيث هو كذلك — شأن بها فى حد ذاتها ؛ وأما المشكلات العامة التى تمس أبناء الإنسانية كلها ، أو أبناء الوطن الواحد جميعاً ، أو مجموعات ضخمة من هؤلاء وأولئك ، فهى التى تنشعب شعبتين : إحداهما مشكلات هى من شأن البحوث العلمية المتخصصة وحدها ، لأنه لا حيلة « للفكر » بمعناه الأعم حيالها ، فماذا يصنع رجل الفكر فى مواجهة الأمراض المتوطنة ؟ ماذا يصنع فى توسيع الرقعة الزراعية ؟ ماذا يصنع فى تحسين الطرق وإقامة

الجسور ؟ لا شيء ، وإذن فأحسب أن للشباب الكاتب الغاضب لا يريدون منا أن نعالج أمثال هذه المشكلات ؛ وإذن فقد بقى نوع واحد هو الذى يجوز : بل يجب أن يتنـــاوله رجل الفكر بكل ما أوتيه من قدرة على التحليل والتعليل والحل ، وهو المشكلات التى تكون عامة من جهة وتنصب على علاقات الناس بعضهم ببعض من جهة أخرى، فماذا تكون العلاقة الصحيحة بين المواطن ومواطنه؟ بين المحكوم وحاكمه ؟ بين المتعلم ومعلمه ؟ ماذا تكون العلاقة بين الفرد الواحد وبقية الأفراد ؟ بين الأمة الواحدة وبقية الأمم ؟ وهكذا وهكذا .

إن هذه العلاقات الإنسانية كلها تتمثل فى مواقف الواقع المحسوس ، إما على صورة حسنة أو على صورة رديئة ، لكن رجل الفكر إذ يتناولها يكاد لا يقف إلا لحظة قصيرة عند ما قد وقع منها بالفعل ، ليجاوزه إلى ما وراءه من مبادئ ليقبل بعضها ويرفض بعضها ، غير أنه هو بإزاء مناقشة المبادىء المجردة تراه وقد بعد عن أرض الواقع بعداً يوهم المشاهد المتعجل أنه — أى رجل الفكر — قد شطح مع الخيال إلى أبراج عالية لا يكاد يسمع منها أنات المعذبين الذين يعانون فى حياتهم مشكلاتها ويكابدون أزماتها ، انتظاراً للفرج يأتيهم من حيث لا يعلمون .

٣

تعالوا نطف بأبصارنا فى تاريخ الفكر ،لنرى كيف كانت وقفات المفكرين بإزاء مشكلات حياتهم ؟ لعلنا نهتدى إلى الوقفة الصحيحة ، حتى لا يلوم أحد منا أحدا على أنه يبلبل خواطر الناس دون أن يعالج لهم مشكلات الحياة التى يريدون لها حلولا على أيدينا .

هذا هو شيخ الفلاسفة سقراط يواجه مشكلة من أعوص « مشكلات الحياة » — وأعنى بها طريقة التوفيق بين واجب المواطن الصالح فى إطاعة قانون دولته ، وواجبه — فى الوقت نفسه — فى نقد تلك القوانين ومحاولة تغييرها إذا وجد فيها مواضع نقص وضرورة تغيير ؛ فهل يلجأ المواطن فى ذلك إلى التماس المؤامرات أو اصطناع وسائل العنف ؟ أو هل يظل المواطن مطيعا للقانون حتى يتمكن من إقناع مواطنيه بالحجة العقلية ليغيروا من أوضاعهم مايراه معيبا فاسدا ؟

تناول سقراط هذه المشكلة الحية التى مست حياته هو مسا مباشرا ، ذلك أنه وهو فى سجنه ينتظر الموعد المحدد لموته بجرعات مسمومة — كما حكم عليه رجال القضـــاء — جاءه تلميذه الغنى أقريطون يعرض عليه الفرار من الدولة وقوانينها الجائرة ، بعد أن أعد له الطريق برشوة الحراس ، لكن سقراط — رجل الفكر — سرعان ما أسقط من الموقف تفصيلاته التى هو جزء منها ، وارتفع بالمشكلة إلى مستواها المجرد المطلق ، الذى يصلح للانسان كائنا من كان ، مهما يكن مكانه وزمانه، فانتهى به التفكير إلى أنه لا مناص للمواطن من إطاعة قانون دولته إلى أن يتاح له تغييره — إذا استطاع — بالحجة والإقناع ، وفى محاورة أقريطون الجميلة الرائعة ، التى تصلح إلى يوم الناس هذا أداة فكرية رادعة لمن يدبرون وســـائل العنف للحصول على مايريدونه لأنفسهم من أوضـــاع أممهم ، فى هذه المحاورة الجميلة الرائعة ، يتخيل سقراط قوانين الدولة وقد تجسدت أمامه تسائله وتحاسبه إذا هو فر من وجهها ، كيف يجوز له أن يتمتع بحماية القوانين ثم يخونها ويخرج عليها غدرا ؟ وهل تظل للدولة قوائمها ودعائمها إذا لم تعـــد لقوانينها قوة وإذا قابلها الأفراد بالعصيان كلما حكمت عليهم بما لا يحبون ؟

ها هنا كانت « مشكلة الحياة » خاصة برجل



واحد فى موقف واحد ، لكنها تحولت عند رجل الفكر إلى مشكلة عقلية نظرية صرف ، حتى لينسى قارئ المحاورة أن البحث قد بدأ خاصاً بشخص معين فى موقف معين ، لأن هذا القارئ سيرى الماثل أمام عقله قضية عامة عن موقف المواطن كائنا ماكان موطنه — تجاه قوانين دولته التى قد لا يكون راضيا عنها .

•

ونسوق مثلا آخر من الفكر العربى القديم ، فقد اعترضت رجال الفكر عندئذ المشكلة نفسها التى تعترضنا اليوم — وهى كذلك من صميم « مشكلات الحياة » — وهى : هل نأخذ عن ثقافة اليونان أو لا نأخذ اكتفاء بثقافتنا المنبثقة من ظروفنا الخاصة ؟ كان السؤال عندئذ — كما هو اليوم — حادا يتطلب الجواب الحاسم ، لأنهم كانوا يجتازون عصراً — كعصرنا — تتدفق فيه التيارات الثقافية من كل صوب ، وبخاصة فى ميدان التفكير الفلسفى ، فعلى أية صورة تشكلت المشكلة عند المفكرين ؟

إنها ما لبثت أن اتخذت صوراً موسومة بالطابع النظرى العقلى الذى ربما أنساك كيف بدأت ، لأنك ستحصر النظر فى موضوع البحث النظرى وكأنه هو الموضوع ، فها هما ذان رجلان يجتمعان فى حضرة الوزير ابن الفرات (فى منتصف القرن العاشر الميلادى) وهما أبوسعيد السيرافى الذى لم يكن يؤمن بضرورة النقل عن ثقافة اليونان ، وأبوبشر متى الذى كان يرى ألا مندوحة عن ذلك ، فبدأت بينهما مناقشة من المنطق الأرسطى الذى كان أبوبشر متى من علمائه : هل ينفع المتكلم باللغة العربية فى شئ ؟ ولم يكد أبو بشر يقول عن ضرورة هذا المنطق اليونانى للانسان بغض النظر عن لسانه ، لأنه « آلة من آلات الكلام يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه ، وفاسد المعنى من صالحه ، كالميزان ، فانى أعرف به الرجحان من النقصان » حتى طفق السيرافى يتدفق حججاً يقيمها على أن للغة العربية خصائصها المميزة ، وصحة الكلام مرهونة بالإعراب من حيث اللغة ، وبالعقل من حيث المعنى ، ودراسة المنطق الصورى لاتغنى أحداً عن التجربة الواقعية الفعلية بحقائق الأشياء المرتبط بعضها ببعض بتلك الصور التى يدرسها المنطق ؛ وتشبيه المنطق بالميزان ناقص لأن من الأشياء مالا يوزن بميزان ، فاذا كان المنطق الأرسطى ملزما لأحد فهو ملزم للمتكلم باللغة اليونانية التى على أساس تراكيبها قام ذلك المنطق ، واختلاف اللغات بعضها عن بعض يقتضى حتما أن تكون هنالك صور مختلفة

فى تركيب اللفظ الذى يعبر عن معنى معين ، والمعانى لا تكون يونانية ولا عربية انما هى إنسانية عامة ..

هكذا تمضى المناقشة بين الرجلين ، على نحو لو كان قد سمعه واحد من شبابنا الكاتب لغضب متسائلا : ما هذا النقاش النظرى الذى لا يطفىء ظمأ الظمآن ولا يشبع جوع الجوعان ؛ لماذا لا تصبان اهتمامكما على « مشكلات الحياة » ؟ !

إلى أن ينبهه صديق هادىء بأن الجذور التى انبثق منها مثل هذا النقاش النظرى ، هى من صميم مشكلات الحياة ، لأنها تمس المصادر التى يجوز أو لا يجوز للناس أن يغترفوا منها الفكر والثقافة .

٥

واختر ما تشاء من أمثلة لرجال الفكر فى عصرنا ، اختر مثالك من فلاسفة الوجودية فى فرنسا ، أو من فلاسفة التحليل فى انجلترا ، أو من فلاسفة البرجماتية فى أمريكا ، أو من فلاسفة المادية الجدلية فى روسيا ، تجدك أمام نقاش نظرى مجرد ، لا يذكر لك شيئاً عن زيد فى حقله وما يلاقيه هناك من مشكلات فى رى الأرض وحرثها ، ولا يذكر لك شيئاً عن عمرو فى مصنعه وما يعانيه هناك من طرق الحديد وتشكيل القضبان ، لكنه نقاش إما يغوص بك فى أغوار عميقة من النفس الإنسانية ليظهر ما كمن فيها من عوامل القلق والحسيرة ، لا نفس زيد ولا عمرو ، لكنها « النفس » بمعناها المجرد المطلق ، وإما يدخلك فى دقائق جملة لغوية يحلو لرجل الفكر أن يحللها ليضع تحت المجهر طرائق الناس فى لفتات تفكيرهم كيف تكون ، وإما يرد لك كل شىء فى حياتك إلى واقع مادى يتسلسل سيره فى حلقات متتابعة من التطور النامى ؛ ولن تجد فى أية حالة من هذه الحالات أن « مشكلات الحياة » من أخذ وعطاء وبيع وشراء وطعام وشراب وثياب ومسكن قد حلت صعابها لا كثيراً ولا قليلا ، لأن الذى يحل هذه الصعاب هم أصحاب التخصصات العلميـة فى الزراعة والصناعة وتبادل السلع ونسج الأقمشة وبناء البيوت ، لكنها — برغم ذلك — مناقشات ينفذ أصحابها من خلال المشكلات الراهنة إلى الأسس والمبادىء التى اندست فى طواياها ، لنعود هابطين مرة أخرى من تلك الأسس والمبادىء إلى أرض الواقع فإذا هو مفهوم واضح ، فنزداد بحيأتنا وعيـاً ونزداد لمشكلاتها إدراكاً .

٤

وبعد هذا كله فإنى أقرر أن رجل الفكر ملتزم أمام نفسه وأمام الناس ؛ ملتزم بماذا ؟ إنه ملتزم بالخوض مع الناس فى مشكلاتهم ، ولكن ذلك يتم له بطريقة « المفكر » لا بطريقة « الأديب » ولا



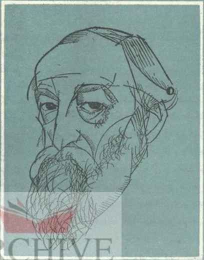
بطريقة « العالم المتخصص » ولا بطريقة الصحفى الذى ينقل الخبر عن الشىء كما وقع ؛ فلكل من هؤلاء طريقته إزاء المشكلة الواحدة ، ومن الخير أن يلتزم كل منهم الطريقة التى يحسن أداءها، وقد يجتمع أكثر من طريقة واحدة فى شخص واحد موهوب ، فتراه يتعرض للمشكلة على صورة معينة هنا وعلى صورة معينة هناك ، كما يحدث لسارتر — مثلا — أن يعالج مشكلة ما بالفكر المجرد حيناً، وبالقالب المسرحى حيناً آخر .

كل هؤلاء يلتزمون « الحق » ، لكن معيار الحق متعدد الصور بتعدد طرائق القول ؛ فلئن كان الحق عند الصحفى — وهو ينقل للناس خبراً عن مشكلة من مشكلات الحياة الجارية — هو أن يرسم صورة كلامية دقيقة التطابق مع تفصيلات الحادث كما وقع ، فإن الحق عند الأديب — وهو يعرض للمشكلة عينها فى قصة أو مسرحية — هو أن يجيد تصوير أشخاصه فى تفاعلهم حتى ولو لم يلتزم ، بل لا ينبغى له أن يلتزم تفصيلات الواقع كما وقع ، والحق عند العالم المتخصص وهو يخطط للمشكلة حلا ، هو نجاح التطبيق ، وأما صاحبنا المفكر فصورة الحق عنده هى دقة التحليل أو سلامة التعليل الذى يستطيع بهما أن يجاوز حدود الواقع إلى حيث المبادىء التى كانت كامنة وتجسدت فى المشكلة الجزئية التى وقعت أو إلى حيث النتائج القريبة والبعيدة التى عساها أن تترتب على تلك المشكلة .

خذ مثلا هذه المشكلة التى أعدها من أعقد مشكلات حياتنا الاشتراكية الجديدة ، وأعنى مشكلة التوازن بين احتفاظ الفرد بكيانه المستقل المسئول وبين ضرورة أن يكون هذا الفرد على صلات وثيقة بينه وبين سائر المواطنين ، بحيث ينصهر معهم فى مجموع واحد متصل ؛ وسل نفسك : كيف يمكن لرجل الفكر أن يتناول هذه المشكلة إذا هو قصر نفسه على ظواهرها البادية فى حياة الناس اليومية ، دون أن يتعمقها إلى أصولها وجذورها التى ربما ارتدت إلى الحياة القبلية الأولى ، ذلك أننا إذ نلاحظ سهولة أن ينصهر الفرد منا فى أسرته ، نلاحظ أيضاً إلى جانب ذلك صعوبة أن ينصهر ذلك الفرد نفسه فى مجموعة المواطنين من عرفهم منهم ومن لم يعرفهم على حد سواء :

أفإن فلسفنا الموضوع وشرحنا كيف تتحقق ذاتيــة الشىء — أى شىء — بوجوده وبصفاته وبعلاقاته مع سائر الأشياء ، وأخذنا نوغل فى الجانب الصورى الخالص ، الذى يبين أن الكائن الواحد محال تعريفه إلا بربط الصلة بينه وبين سواه ، أقول أفإن فعلنا شيئا كهذا قيل لنا : على رسلكم ، واحصروا أنظاركم فى مشكلات الحياة ؟ — ذلك هو ما يطالبنا به نفر من الشباب الكاتب !

زكى نجيب محمود



الواقعية عند صمويل الكسندر

دكتور يحيى هويدى

- إن الفارق بين الفيلسوف المثالى وزميله الواقعى ، قائم فى أن الأول يربط بين معرفة الشيء ووجوده ، ويحيل هذا إلى تلك ، بينما يفصل الثانى بينهما ، ويؤكد استقلال أحدهما عن الآخر .
- الطبيعة كما تصورها ألكسندر وجميع الفلاسفة الواقعيين ، ليست ثابتة ولا ميتة ، بل هى دائمة الحركة ، ظواهرها ديناميكية وليست إستاتيكية ، وأحداثها فى صيرورة لا تهدأ .
- فلاسفة الواقعية الجديدة يحترمون الطبيعة والواقع ، لا بمعنى أنهم يريدون أن يذيبوا عقولهم فى هذا الواقع ، بل بمعنى أنهم يريدون أن يعترفوا بوجود الطبيعة إلى جانب اعترافهم بوجود العقل .

الواقعيين الذين حملوا لواء نقد الفكر المثالي الفيلسوف الإنجليزي صمويل ألكسندر (١٨٥٩ - ١٩٣٨) الذي سنحاول في الصفحات القادمة أن نلم إلمامة سريعة ببعض جوانب تفكيره ، من خلال نقده لكل شعار من تلك الشعارات التي رفعها الفلاسفة المثاليون .

الذات العارفة والشيء المعروف

فالفيلسوف المثالي يعتقد أن وجود الشيء مرهون بادراك الذات العارفة له . ومعنى هذا أن وجود هذا المكتب الذي أكتب عليه الآن ، ينحل عنده إلى مجموعة الإحساسات التي أكونها بصدده : لونه ، حجمه ، ملمسه . . . الخ . وإلى الصورة العقلية التي أتمثلها في عقلي عنه . أي أن وجوده في رأيه مرهون بفاعلية الذات وبما تستطيع هذه الذات أن تجمعه حوله من إحساسات ذاتية وصور عقلية .

ولكن هل وجود هذا المكتب ينحصر حقاً في مجموعة هذه الإحساسات والصور الذاتية التي أعرفها أنا عنه ؟ إن مجموعة « المعارف » التي جمعتها حوله لا تمثل في حقيقة الأمر إلا الجانب الذي عرفته أنا من المكتب ، ولكن لا علاقة لها بوجود هذا المكتب . ولا أدل على هذا من أنه لو نظر نجار أو صانع أثاث إلى هذا المكتب بعينه ، فانه سيخرج بمجموعة من المعارف تختلف عن المجموعة التي أدركتها أنا فيه . وتستطيع أن تقول هذا أيضاً عن مجموعة المعارف التي سيخرج بها كل من الفنان أو عالم الاقتصاد أو التاجر في نظرته إلى المكتب . والفيلسوف المثالي يزعم أن وجود المكتب بالنسبة إلى كل مدرك من هؤلاء الأشخاص ليس إلا عبارة عن مجموعة المعارف التي يخرج بها في نظرته إليه . أما الفيلسوف الواقعي فيفصل بين المعرفة والوجود ، يفصل بين الجانب الذي عرفته أنا من الشيء المدرك وبين وجود هذا الشيء .



كانط



برجسون

وجود الشيء مرهون بادراك الذات العارفة له - استقلال الطبيعة عن العقل وهم زائف - العقل هو المصدر الوحيد لمجموعة العلاقات أو المقولات التي تربط بين الأشياء - المكان والزمان إطاران عقليان ولا وجود لهما خارج الذهن - القيم معايير ذاتية صرفه تضعها الذات لتقوم بها معاني الحق والخير والجمال .

تلك مجموعة من الشعارات ، آمن بها الفلاسفة المثاليون ، وجاء الفلاسفة الواقعيون على أنقاضهم فقاوموها ما وسعهم ذلك . ومن بين هؤلاء الفلاسفة

وذلك لأن وجود الشيء في رأيه مستقل عن إدراكه، مستقل عما أدركه أنا أو يدركه الشخص الآخر منه.

والدليل على هذا عنده أن وجود المكتب لم يتأثر بادراكي أنا له أو بادراك صانع الأثاث أو الفنان أو التاجر أو عالم الاقتصاد له، وأنه يظل — بالرغم من الخلافات القائمة بين إدراكات كل منا — ماثل أمامنا جميعاً شيئاً أو جوهراً قائماً بذاته، يحيط عقلي بجانب منه، ويحيط عقل الشخص الآخر بجانب آخر منه ويستمر وجوده، وراء هذا كله، يتعدى ما يجمعه عقلي حوله وما يجمعه عقل الشخص الآخر حوله أيضاً. ولهذا يقرر ألكسندر «أن الحقيقة الواقعية تدين بصفاتها المعروفة إلى العقل. ولكن وجودها ليس متوقفاً على كونها معروفة. فوجودها إذن ليس قائماً في مجرد إدراكها، بل إن إدراكها هو مجرد إدراكها» (المكان، والزمان والألوهية، ج ٢، طبعة ١٩٠٨، ص ٢٥٩).

وعلى هذا، فان الفارق بين الفيلسوف المثالي وزميله الواقعي، قائم في أن الأول يربط بين معرفة الشيء ووجوده، ويحيل هذا إلى تلك، بينما يفصل الثاني بينهما، ويؤكد استقلال أحدهما عن الآخر،

إلا أن توكيد استقلال وجود الشيء عن معرفته لا يعني عند الفيلسوف الواقعي إلغاء فاعلية الذات، ولا يعني بحال من الأحوال التهوين من أمرها في عملية الإدراك. وإنما يعني شيئاً واحداً فقط هو الفصل بين ميدانين: ميدان المعرفة وميدان الوجود. فالذات تقوم باختيار أو انتقاء بعض عناصر الشيء أو الموضوع الذي أمامها، تختارها أو تنتقيها بحسب ما يروق لها، أو بحسب اتجاهاتها الذهنية واهتماماتها الخاصة وميولها الفردية: وليس من المعقول أن أحصر وجود الشيء أو الموضوع في هذه الانتقاءات الذاتية. يقول ألكسندر: «إن كل ما تدين به الموضوعات للذات قائم في هذا الاختيار الذي يتناول جانبها المدرك. أما وجود هذه الموضوعات وصفاتها الموضوعية فتظل محتفظة بها، باعتبارها موجودات واقعية قائمة في المكان والزمان، أي باعتبار أنها موضوعات غير عقلية أو غير ذهنية». (المكان والزمان والألوهية، ج ٢، ص ٩٥).

ويشرح لنا ألكسندر كيف أن اختيار الذات لبعض أجزاء الموضوع لا يؤثر في وجود الموضوع ولا علاقة له به. فيقول: «عندما نضيف حامض الكبريتيك إلى الملح، فانه يقوم بفصل الكبريت عن الصوديوم. ولكن الصوديوم الذي سيكون كبريت الصوديوم هو نفس الصوديوم الذي كان في الملح، بالرغم من أنه يدين بوجوده الحالي في الكبريت إلى اختيار الحامض له وفصله له على حدة؛ وعندما يستخلص حيوان ما الأكسيجين من الجو، فان هذا الحيوان هو الذي يقوم بنقل هذا الأكسيجين إلى الرئتين. ولكن الأكسيجين الموجود في الرئتين هو هو الأكسيجين الذي كان في الهواء. وشبيه بهذا كله إدراك العقل للمائدة ورؤيته لها مستديرة أو مستطيلة تبعاً للمنطقة التي يراها منها. ولكن الشكل المستدير أو الشكل المستطيل ليسا إلا عناصر واقعية من المائدة المدركة، اختارتها الذات تبعاً للزاوية التي تنظر منها إلى الأشياء» (من مقال لصمويل ألكسندر عنوانه «أسس الواقعية»، نشر ضمن أعمال الأكاديمية البريطانية ١٩١٣ — ١٩١٤ ص ٢٧٩ — ٣١٤، ص ٣٠٢)؛

ولهذا يفرق ألكسندر في الشيء الواحد بين وجوده الشيئي ووجوده الموضوعي، على أساس أن وجوده الموضوعي يمثل الجانب الذي تعرفه الذات منه، لكن لما كان هذا الجانب لا يمثل كل وجود الشيء — على عكس مايقول به المثاليون — فان من الضروري أن نقرر أن لكل شيء وجوده الشيئي إلى جانب وجوده الموضوعي.

ويرتبط نقد صموبل ألكسندر لشعار المثالية الأكثر القائل بأن وجود الشئ مرهون بادراكه أو بمعرفته ارتباطاً وثيقاً بنقده لما يعتقده الفلاسفة المثاليون جميعا من أن الطبيعة ليست مستقلة عن العقل ، ومتصل أيضاً بالنقد الذى وجهه ضد تصورهم للمقولات :

فالفلاسفة المثاليون يعتقدون أن الطبيعة مادة عمياء ، وأنها لاتستطيع أن تقف على أرجلها وحدها، وأنها تظل هكذا مكتوفة اليدين حتى يشرق عليها نور العقل فتحظى حينئذ بالنظام والفهم . فهذا الاعتقاد بنقص الطبيعة وقصورها وبكمال العقل وشموله وقدرته على استيعاب الطبيعة واحتوائها بما ينشره عليها من مقولات عقلية ، هو الذى أثار الفلاسفة الواقعيين ضد المثاليين :

فالطبيعة كما تصورها ألكسندر وجميع الفلاسفة الواقعين ليست ثابتة ولا ميتة ، بل هى دائمة الحركة : ظواهرها ديناميكية وليست استاتيكية ، وأحداثها فى صيرورة لا تهدأ وليس من شك

فى أنها فى حركتها الدائبة هذه ، ستكون قادرة على أن تخلق تجمعات للأشياء وتشكيلات للظواهر تقف أمام العقل ، وفى مواجهته ، تنبئ عن حيويتها وفاعليتها واستقلالها عنه . حقاً ، إن العقل قادر من جانبه ، وبوحى من انتقاءاته واتجاهاته وميوله وإطارات تفكيره ، على أن يخلق فى ظواهر الطبيعة تشكيلات وتجمعات من طراز آخر . لكن عليه فى هذا أن لا يركب رأسه ، ويعميه غروره ، فيظن واهماً أنه هو وحده مصدر النظام فى الطبيعة .

فهذه المجموعة من أوراق اللعب المتناثرة أمامى على هذه المائدة ، يستطيع عقلى أن ينظمها على نحو ما ، ويرتبها فى تشكيلات معينة من ناحية اللون أو ناحية عدد المعينات أو « القلوب » التى بهامثلا . ولكن هب أن المائدة التى وضعت عليها هذه الأوراق أدير قرصها على لولب آلى ، وركبت به مجموعة من الأزرار الكهربائية جعلت بحيث أضغط عليها فتتداخل بعض أجزاء القرص فى بعضها الآخر ، ألن أظفر فى نهاية الأمر بتشكيلات أخرى لأوراق اللعب قد تفوق فى روعتها وفى نظامها ما أدخلته عليها من تنظيمات حسبما تراءى لعقلى ؟ ومن يدرى ، فلعل هذه التنظيمات التى تمت دون تدخل عقلى تكون موحية لى بأفكار وأفكار ، ولعلى أقتبس منها أشياء كثيرة ! !

والتشكيلات التى تقوم بها ظواهر الطبيعة من تلقاء نفسها فى حركتها الخاصة لا تختلف عن التشكيلات التى تقوم بها هذه المجموعة من أوراق اللعب الموضوعة على هذا القرص اللولبى المتحرك. وذلك لأن هنالك علاقات ومقولات تجريبية قائمة من تلقاء نفسها بين ظواهر الطبيعة ، وتتحكم فى التشكيلات التى تتخذها هذه الظواهر ، فى استقلال تام عن تدخل العقل البشرى .

وقد جعل ألكسندر من مهمة الفلسفة أو الميتافيزيقا الكشف عن مجموعة هذه الروابط أو المقولات الأولية . مع ملاحظة أن كلمة « أولى » عنده لا تدل ، كما تدل عند الفلاسفة المثاليين من أمثال كانط ، على المقولات الذهنية التى يضعها العقل أو الذهن فى استقلال عن التجربة ، أثناء فاعليته الذاتية السابقة على كل احتكاك بالواقع ، بل تدل — على العكس من ذلك تماماً — على الروابط العامة التى تنتظم الأشياء بحسبها فى أرض الواقع ، ويكتفى العقل بمراقبتها وتسجيلها ، مع ملاحظة أن « المقولة » تعنى عند ألكسندر العلاقة الكلية التى تربط بين ظواهر متعددة ، فى حين أن « العلاقة » تختلف عنها فى أنها تربط فقط بين حدين أو طرفين :

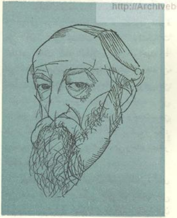
ولهذا يقول ألكسندر مثلا ، على دهشة من الفلاسفة المثاليين ، «إن الكليات كليات تجريبية تمثل صوراً وأشكالا لا تتم فى حقل المكان – الزمانى» (المكان والزمان والألوهية ، ج ١ ، ص ٢١٥) . وليأذن لى القارئ فى أن أقف معه وقفة صغيرة حول هذه الكليات التجريبية لدى مدى طرافة صمويل ألكسندر وأصحاب الواقعية الجديدة فى تصورهم للكليات أو للكلى .

المعنى الكلى والتشكيل التجريبى

فقد جرى العرف الفلسفى على أن السبيل إلى تكوين التصور الكلى سبيل واحدة لا تتغير ، وأعنى بها التجريد . أى تجريد الصفة التى أجدها متحققة فى الواقع مشتركة بين أفراد كثيرين من ملابساتها الجزئية ، ثم أرتفع بها عن حقل التجربة الحسية فأحصل بهذا على التصور الكلى . وعملية التجريد هامة جداً فى تكوين التصور الكلى ، وذلك لأن التجربة الحسية – فى رأى الفلاسفة المثاليين ، بل وفى رأى جميع الفلاسفة حتى مجئ الفلسفة الواقعية – لا تحتوى إلا على الأفراد الجزئية . ولهذا أطلق على عالم التجربة الحسية اسم «عالم الأعيان» أى عالم الوقائع الجزئية المتعينة المتشخصة . ولكى أظفر بالكلى كان من الضرورى أن أبتعد عن أرض هذه التجربة ، وأرتفع عن عالم الأعيان ، لأصل إلى عالم الأذهان .

وجاءت الواقعية الجديدة فنظرت نظرة أخرى إلى التجربة الحسية ، انبنى على أساسها التصور الجديد الذى قدمته للكلى . فالتجربة الحسية عند فلاسفة الواقعية الجديدة لا تحتوى فقط على الأفراد الجزئية ، بل تشتمل أيضاً على الإطارات أو المجموعات الكلية التى تدخل هذه الأفراد فيها على أرض الطبيعة ، ويتحدد معناها بانتمائها إليها . وهذه الإطارات إطارات للصفات أو المفهومات ، وليست مجرد إطارات للأفراد أو الماصدقات . وذلك لأننا لا ندخل الفرد فيها إلا إذا رأينا أنه يصح أن يدخل بصفاته دخولا طبيعياً فى هذا الإطار أو ذاك ، فى هذه المجموعة أو تلك . وقد درجت الطبيعة على أن تقدم لنا الفرد أو الجزء فى داخل إطار عام أو مجموعة من الصفات ينتمى إليها هذا الفرد ويتحدد كيانه بها . فهى لا تقدم لنا الشمس مثلا إلا باعتبار أنها تنتمى إلى مجموعة الكواكب ، ولا تقدم لنا سقراط إلا باعتبار أنه أحد أفراد مجموعة من الكائنات تشترك فى صفات معينة ، وتكون فى مجموعها ما يعرف بالبشر .

فالأفراد الجزئية عند الواقعية الجديدة وعند صمويل ألكسندر تحيا بطبيعتها فى إطار كلى أو تشكيل تجريبى تخضع له وتنتمى إليه . لكن ما عسى أن يكون دور العقل فى استخلاص المعنى الكلى الذى يوجد على هذا النحو وجوداً طبيعياً فى الواقع التجريبى ؟



فى هذه الحالة ، لن يجد العقل نفسه بحاجة ، من أجل أن يظفر بالتصور الكلى ، إلى الارتفاع عن عالم الأعيان ، بل سيتشبث به ويوجه انتباهه أو يركزه فى المجموعة التى تنتمى إليها هذه الأفراد الجزئية ليلتقط الصفة المشتركة التى تعيش بينها على أرض الواقع التجريبى . وعملية تركز الانتباه وتوجيه الشعور عملية عقلية صرفة . ولهذا، فبالرغم من قيام الكلى بطبيعته فى الكثرة الحسية إلا أنه بحاجة إلى فاعلية العقل التى تتجه إليه فتظفر به .

الطبيعى والعقلى والمنطقى

والذين يشكون فى دور العقل فى تكوين التصور الكلى مفهوماً على هذا النحو ، ويسارعون من أجل هذا إلى اتهام فلاسفة الواقعية الجديدة بأنهم هونوا من أمر الفاعلية العقلية حتى جعلوها متضائلة ظناً منهم بأن الفاعلية العقلية الحقة لا تتم إلا بالتجريد، عليهم أن يقرءوا ابن سينا فى « المدخل إلى الشفاء » (وهو الجزء الخاص بالمنطق من كتاب الشفاء) . فقد عقد ابن سينا فى هذا الكتاب فصلا عنوانه « فى الطبيعى والعقلى والمنطقى » تحدث فيه عن أنواع الكلى، ويصلح بعضها جاء به فى الرد على هؤلاء .

فى هذا الفصل يتحدث ابن سينا عن الكلى فيقول: إن له ثلاثة أنواع من الوجود .

١ – طبيعى قبل الكثرة : ويقصد به وجود الكليات وجوداً أزلياً فى العقل الفعال مع الصور والنفوس البشرية ، قبل ملابستها للأعيان الخارجية . وهذا الوجود الطبيعى للكلى يمثل وجوده الميتافيزيقى .

٢ – وعقل فى الكثرة : ويقصد به وجود الكليات متحققة فى الكثرة والأعيان الخارجية . وهذا الوجود يصفه ابن سينا بأنه وجود عرضى وبالقوة لأن كل كلى موجود فى أفراده وماصدقاته بالقوة . ويمثل وجوده الموضوعى .

٣ – ومنطقى بعد الكثرة : أى فى الذهن بعد أن يكون قد استخلص هذا الذهن الكلى من ملابساته الجزئية . وهذا الوجود المنطقى للكلى يمثل وجوده التجريدى .

والذى يهمنا هنا بصفة خاصة من هذه الأنواع الثلاثة للكلى هو النوع الثانى وتسمية ابن سينا له بالوجود العقلى . فهذه التسمية فى حد ذاتها تحتاج إلى تأمل ، إذ علينا أن نتساءل : لم أطلق ابن سينا على الوجود الموضوعى للكلى الذى يمثل تحقق الكلى فى الكثرة اسم « الوجود العقلى » ؟ ألا تدل هـــذه التسمية على أن ابن سينا يؤمن بأن وجود الكلى فى الكثرة واهتداء الإنسان له على هذه الصورة لن يتم إلا بإعمال العقل فيه بطريقة أو بأخرى ؟ إنه يسمى هذا الوجود العقلى للكلى وجوداً بالعرض وبالقوة ، وهو يقصد بهذا أن الكلى لن يصبح له وجود بالفعل إلا إذا انتقل إلى النوع الثالث وهو الوجود المنطقى الذى يتم عن طريق التجريد . ولكن حسبنا وحسب الواقعية الجديدة هذه التسمية : « الوجود العقلى » التى نجدها عند ابن سينا وعند فلاسفة العصور الوسطى المسيحيين وهى كبيرة الدلالة فيما نحن بصدده . وهذا الوجود العقلى للكلى الذى يمثل تحققه فى الكثرة حاصل عند ابن سينا على مجرد وجود بالقوة . ولا اعتراض على هذا . لكننا نعتقد كما يعتقد الواقعيون الجدد أن انتقال الكلى إلى حالة الوجود بالفعل لن يتطلب عملية تجريد ذهنى ، ولن يقتضى منا مفارقة العالم الواقعى ، بل سيتطلب منا فقط تركيز الانتباه أو توجيه الشعور .

احترام الطبيعة

والنتيجة الحاسمة التى انتهى إليها صمويل ألكسندر وفلاسفة المدرسة الواقعية الجديدة من وراء نقدهم للشعارات المثالية السابقة وتحطيمهم لما كان يعتقده المثاليون من اعتماد وجود الشىء على الذات

العارفة ومن عدم استقلال الطبيعة عن العقل ومن أن هذا العقل هو المصدر الوحيدللمقولات تتلخص فى كلمتين :

« احترام الطبيعة »

وفلاسفة الواقعية الجديدة يحترمون الطبيعة والواقع لا بمعنى أنهم يريدون أن يذيبوا عقولهم فى هذا الواقع ، بل بمعنى أنهم يريدون أن يعترفوا بوجود الطبيعة إلى جانب اعترافهم بوجود عقولهم ،

ولا يقعون بهذا فى الخطأ الذى ارتكبه المثاليون فى محاولتهم إلغاء وجود الطبيعة والواقع لحساب الذات :

فالعقل فى رأى الفيلسوف الواقعى معاصر للطبيعة ، يوجد فى نفس مستواها ، وعلاقته معها ليست علاقة إيجاد وخلق أو تسلط وسيطرة ، بل علاقة معية ومعاشرة ، لأنهما يوجدان معاً فى موقف واقعى واحد . يقول ألكسندر : « إن علاقة المعرفة التى تصل بين الذات والموضوع ليست قائمة فى فعل المعرفة الذى تعرف فيه الذات موضوعها أو تخلقه خلقاً ، بل من الموقف الواقعى الذى يربط بينهما » . (المكان والزمان والألوهية ، ج ١ ص ٢٤١) .

فالفيلسوف المثالى يفهم العلاقة بين العقل والطبيعة على أساس أن العقل مركز الكون ، فى حين أن الفيلسوف الواقعى يفهمها على أساس أن مركز الثقل فى هذه العلاقة قائم فى الكون نفسه .

ولا يخفى ما فى موقف الفيلسوف المثالى من أنانية متطرفة عبر عنها أحد فلاسفة الواقعية الجديدة فى أمريكا وهو « رالف بارتون برى Ralph Barton Perry » بما أطلق عليه اسم « مشكلة التمركزحول الذات The ego-centric predicament »

وإليك معناها :

إن جميع الأشياء عند المثالين موضوعات للمعرفة ، أى موضوعات معروفة لنا ، وبالتالى فهى تستلزم وجود شخص عارف أو ذات عارفة . وهذا يدل على أننا لا نستطيع أن نلغى وجود الذات أو وجود الشخص المدرك فى عملية الإدراك . ولكن عدم استطاعتنا إلغاء الذات فى إدراك الأشياء لا يثبت مطلقاً — على عكس ما يظن المثالى — أن الأشياء غير قادرة على أن تتخلى عن الذات فى وجودها . فالأشياء قد تكون موجودة فى حالة عدم إدراكنا لها . فالذات العارفة مصاحبة للشىء المدرك ، وحضور الشعور فى عملية الإدراك أمر مفروغ منه ، ولكن هذا لا يعنى مطلقا اعتماد هذا الشىء فى وجوده على الشعور أو الذات العارفة . إن أنانية الفيلسوف المثالى وحدها هى التى دفعته إلى أن يدعى مثل هذا الادعاء الذى يتعرى عن كل حقيقة .

ومعنى هذا أن مبدأ احترام الطبيعة الذى ينادى به الفيلسوف الواقعى يجب أن يفهم على أساس معارضته بمشكلة التمركز حول الذات التى تسيطر على تفكير الفيلسوف المثالى . وينبغى كذلك أن نفهمه على أساس التمييز فى الشىء الواحد بين وجوده كفكرة ووجوده باعتباره شيئاً يعيش فى « محيط طبيعى » محاطاً بأشياء أخرى ينتمى إليها ، ويتضح وجوده بالانخراط فيها . وبهذا الاعتبار فان العقل لن يكون هو المصدر الوحيد الذى يتضح عن طريقه وجود الشىء ، لأن هذا الوجود قد يكتسب وضوحاً لا يقل فى تميزه ونصوعه عن وضوحه كفكرة أو كصورة عقلية ، وذلك عن طريق الالتفات إلى حياة الشىء مع مجموعة الأشياء الأخرى التى يتحدد وجوده بها من الطبيعة . إن هذه المائدة التى أمامى سيتضح وجودها حتماً إذا أصبحت عندى « مائدة — فكرة » أى إذا استطعت أن أكون عنها تصوراً عقلياً معيناً . ولكننى عندما أوجه نظرى إلى وجود هذه المائدة أمام هذا الكرسى الذى أجلس عليه ، وألتفت إلى مجموعة الأشياء الموضوعة عليها والتى تجاور المائدة فى المكان ، فلا شك أيضاً أن وجودها سيكتسب كذلك وضوحاً آخر . وللمدرسة الواقعية الجديدة فضل الاهتمام بهذا المعنى الجديد للوضوح .

وعلينا أن نلاحظ أننا هنا فى هذا المثال بصدد مائدة واحدة ولسنا بصدد مائدتين . فالمائدة باعتبارها فكرة هى نفس المائدة التى تظهر لنا فى الواقع محاطة بمجموعة من الأشيــاء الأخرى توضح وجودها . فليس هناك مائدتان : مائدة خارج العقل أو الذات ، ومائدة داخل العقل أوفيه ، بل هناك مائدة واحدة فحسب . غير أن المائدةالتى ألتفت إليها فى وجودها الواقعى محاطة بالأشياء الأخرى التى تحدد وجودها تمتاز بأنها قضت على الثنائية التقليدية التى أقامها الفلاسفة المثاليون بين الذات والموضوع ، وتمتاز بأنها قدمت لى مائدة حية تختلف فى وجودها عن فكرة المائدة التى كونها عقلى ، وتمتاز كذلك بأنها أكثر موضوعية من الصورة العقلية للمائدة . ومع هذا فان فاعلية الذهن فى الحالتين مصونة معترف بوجودها ، لأن توجيه الانتباه إلى « المحيط » الذى تعيش فيه الأشياء فى الطبيعة ليس أقل دلالة على التفكير من عملية التجريد العقلى الذى أحصل بها على تصور عقلى للأشياء .

ولا يخفى على القارىء القيمة الهائلة لمبدأ احترام الطبيعة إذا حاولنا تطبيقه على المجتمعات . فاحترام الطبيعة يؤدى فى الحقل الاجتماعى إلى احترام المجتمع الذى نعيش فيه . الأمر الذى يؤدى بنا إلى الابتعاد فى ثورتنا الإصلاحية عن كل المشروعات التى تتضاءل فتصبح مجرد تصورات عقلية ، وإلى مراعاة ظروف الأفراد الذين سيطبق عليهم هذا الإصلاح . ويفرض علينا الالتفات إلى « المحيط الاجتماعى » الذى يعيشون فيه ، بحيث يجىء الإصلاح فى نهاية الأمر نابعاً من بينهم .

إن الفيلسوف المثالى قد يثور على الواقع ، ولكن ثورته ستؤدى به إلى الاعتصام بعالم « الممكن العقلى » ، وهو عالم بلا حدود ، ولكن أقل ما يقال فيه إنه بعيد عن احتكاكات الواقع وشكائمه . أما ثورة الفيلسوف الواقعى على الواقع فستؤدى به حتماً إلى فهم أعمق لهذا الواقع ، وستقوده إلى التفتيش عن أبعاده والبحث عن منحنياته وشعابه . الأمر الذى سيؤدى فى نهاية الأمر إلى أن يكون إصلاحه للواقع إصلاحاً مثمراً بناء يتجاوب مع حياة الجماهير ومطالبهم .

المكان الزمانى والنظرية النسبية

ننتقل بعد هذا إلى شعار آخر من شعارات الفلسفة المثالية ، وهو اعتقادها بأن المكان والزمان إطاران عقليان ، لنرى نقد صمويل ألكسندر له .

فقد سبق أن أشرنا إلى أن الطبيعة — كما تصورها ألكسندر وجميع الفلاسفة الواقعيين — فى حركة دائمة وصيرورة لا تهدأ . والسبب فى تصورهم للطبيعة على هذا النحو يرجع إلى أنهم بدءوا بأن وضعوا الزمان فى المكان ، أو فى الكون . وهذه البداية الموفقة فى نظرة الواقعيين للزمان جعلتهم يبتعدون عن جميع التصورات المثالية له . فالزمان عند كانط مثلا يمثل الصورة الأولية للحس الباطنى ، بعكس المكان الذى يمثل عنده الصورة الأولية للحس الخارجى . ومعنى هذا أن كانط أقام فلسفته على أساس الفصل بين المكان والزمان ، باعتبار أن الأول — فى نظره — خاص بالخارج أو بالعـــالم الخارجى وأن الثانى خاص بالداخل أو بالحيــاة الباطنية .

هذا الفصل بين الحس الخارجى والحس الباطنى لا مبرر له إطلاقاً فى نظر صمويل ألكسندر . وذلك لأن الحس الباطنى الشعورى لا يتم إلا إذا كان مرتبطاً بادراك الوقائع والأشياء الخارجية . ويعتقد ألكسندر أن إدراك الزمان إدراك يقوم على التأمل الخارجى Contemplation ، أى أننا نتأمله قائماً فى الخارج ، وليس مجرد إدراك يثير نشوة التجربة الداخلية enjoyement . ولهذا فان الزمان

عنده لا يتصف فقط بالتتابع ، أى بتتابع الحالات الشعورية الخاصة وتعاقبها ، على نحو ما نجد ذلك عند كانط ، بل لأنه يوجد خارج نفوسنا ، ولأنه مرتبط دائماً بالمكان ، فانه يتصف كذلك بصفتين يجعلان منه زماناً مكانياً ويؤديان إلى أن كل لحظات الزمان ستنتشر فى جميع نقط المكان ، وأن كل لحظة زمانية لا بد أن يقابلها نقطة مكانية . وأعنى بهاتين الصفتين : صفة عدم قابلية الزمان للإعادة (بمعنى أنه إذا وجدت لحظة زمانية قبل لحظة أخرى أو سابقة عليها فان التطور الخاص بالزمان لا يمكن أن يجعل هذه اللحظة فى يوم ما لاحقة على اللحظة الأخرى ما دامت قد سبقتها مرة) ، وصفة التعدى (بمعنى أنه إذا كانت اللحظة الزمانية ا سابقة على اللحظة ب ، وكانت اللحظة ب سابقة على اللحظة ج فلا بد أن تكون اللحظة ا سابقة على ج ولا بد أيضاً أن تقع اللحظة ب دائماً بين ا ، ج) .

وقد وجه ألكسندر النقد أيضاً ضد برجسون لأنه لم يعترف هو الآخر إلا بالزمان الشعورى الذى أطلق عليه اسم « زمان الديمومة » ، وهاجم بصفة خاصة بحوث برجسون فى الذاكرة ، وهى البحوث التى أهاب بها ليثبت عدم اعتماد الزمان على المكان . وبالإضافة إلى هـــذا فقـــد برهن ألكسندر على أن المكان والزمان العقليين ، لا بل والرياضيين ، أجزاء من المكان والزمان الطبيعيين ، أو أجزاء من المكان ــ الزمانى الطبيعـــى . وذهب كذلك إلى أن للعقل وجوداً جسمانياً ، تماماً كما فعل اسبينوزا ، عندما نظر إلى العقل mens على أنه مجموعة من الحالات العقلية المرتبطة بالجسم ارتباطاً وثيقاً ، وبأنه ليس فى نهاية الأمر إلا فكرة جسمانية idea corporis وعلى هذا النحو استطاع ألكسندر أن يربط بين فاعلية العقل ومحيطه الداخلى الذى يتمثل فى الجسم أو المخ ، وبينها وبين محيطه الخارجى الذى يتمثل فى التأثيرات المكانية الطبيعية المختلفة.

هذا المكان الزمانى الذى ربط فيه ألكسندر الزمان بالمكان متمشياً فى هذا مع النظرية النسبية ، تصوره على أنه مصدر الحركة أو على أنه هو هو الحركة وتصوره كذلك على أنه مصدر الانبثاق أى مصدر كل مظاهر التغير والجدة والخلق التى نشهدها فى هذا الكون . فالكون عند ألكسندر ذو طبقات أو مستويات مختلفة : مستوى المادة ، ومستوى الحياة الفزيائية ــ الكيميائية ، ومستوى الكائنات الحية ، ومستوى العقل . والخصائص الجديدة التى تميز كل مستوى من هذه المستويات تنبثق من المستوى الأدنى أو تتولد منه لأنها كامنة فيه (بحســـب تعبيرات بعض المعتزلة الذين قالوا بالتولد والكمون) ، ولكنها تمثل أقصى درجات تطوره ، وتنفصل عنه ، وتصبح ممثلة لمستوى جديد لا يمكن أن نرده كله إلى المستوى السابق عليه ، ولا يمكن أن نقرأ تطوره ــ كما لو كنا نقرأ فى كتاب مفتوح ــ إلا إذا وقفنا على تطور المستوى الأدنى ووضعنا أيدينا على خصائصه . فالحتمية التى تحكم تطور الكون وتحكم انتقاله فى الزمان من مستوى إلى آخر ، لا يمكن فى تصور كهذا أن تكون حتمية مطبقة كاملة .

•

الحق والخير والجمال

ونشير أخيراً إلى دراسة ألكسندر للقيم . فبالإضافة إلى الصفحات التى تناول فيها عالم القيم فى كتابه الرئيسى : « المكان والزمان والألوهية » ، وبالإضافة إلى مقالاته العديدة فى هذا الباب ، ألف ألكسندر كتاباً خاصاً فى هذا الموضوع ، عنوانه : « الجمال وأشكال أخرى للقيمة » Beauty and other forms of Value . وفى هذا الكتاب الهام يوضـــح لنا ألكسندر أولا أن عالم القيم عالم إنسانى ، بمعنى أننا نلتقى بالقيم فى دنيا الإنسان وحده ، ولكن هذا لا يعنى أن الإنسان هو خالق القيم ، على نحو ما تصور ذلك جان بول سارتر وتلميذه ريمون بولان وغيرهما من الوجوديين

فالقيم الجمالية والأخلاقية تحمل التقديرات الذاتية للإنسان ، لكن ليس معنى هذا أنها تركت لعبث الحرية الإنسانية العربيدة. إذ لا بد أن نبحث لها عن ضوابط موضوعية تظفر عن طريقها بكيان مستقل عن فردانية الإنسان . وقد رأى ألكسندر أن ضوابط القيم قائمة فى بعض الميول الطبيعية أو الغريزية المغروسة فى الإنسان : مثل ميل الإنسان إلى الانخراط فى مجتمع وأقام عليه دراسته للقيمة الأخلاقية وميله الطبيعى للبناء والتشييد وأسس عليه دراسته للقيمة الجمالية ، وميله إلى الاستطلاع وبنى عليه دراسته للحق أو لقيمة الحقيقة هذا فضلا عن أن عملية الخلق الفنى متصلة فى كل مرحلة من مراحلها بالمادة الفنيــة التى تملى على الفنان مراعاتها ، ومتصلة بالمضمون الذى يلزم الفنــان بمراعاة المعنى الاجتماعى لموضوعه . وفى حالة البحث عن مثال الحق فان الحقيقة معيارها الواقع ، وارتباط مجموعة المعتقدات العلمية بعضها بالبعض الآخر لا ينشد فى نهاية الأمر إلا شيئاً واحداً فقط هو خدمة الواقع . أما دراسة مثال الخير أو القيمة الأخلاقية فقد جعلها ألكسندر مرتبطة بدراسة المجتمع ، وملتزمة بهذه النماذج الأخلاقية التى تبرز فى حياة المجتمعات ، والتى رأى ألكسندر أن إحياءها وبعثها فى عقلية الشعوب قد يرتبط فى الغالب بوجود مصلح أو قائد أو زعيم يحيل وجودها الماهوى إلى وجود واقعى يسرى فى نفوس أفراد الشعب ويساعدهم بهذا إلى الانتقال إلى حياة أفضل .

يحيى هويدى



من هو صمويل ألكسندر ؟

أحد فلاسفة الفلسفة الواقعية التى تقول بالتطور والانبثاق ويعتبر هو وزميلاه لويد مورجان وكرستيان سمطس رواد هذا المذهب فى الفكر الفلسفى الحديث . وصمويل ألكسندر أسترالى المولد ، ولد فى مدينة سدنى ١٨٥٥ وتخرج فى جامعة ملبورن ثم فى جامعة أكسفورد حيث اشتهر بالتفوق والذكاء وسعة الاطلاع وأحرز كثيراً من الجوائز والمكافآت لبحوثه ومقالاته الأصيلة التى اشترك بها فى المسابقات الفلسفية . ولقد عمل بعد تخرجه أستاذاً للفلسفة بجامعة مانشستر . وتوفى فى عام ١٩٣٨ .

كانت الدعوة الفلسفية الغالبة على دراسته فى جامعة أكسفورد هى دعوة هيجل يتممها مذهب دارون فى النشوء والارتقاء وتفسيرات هكسلى وسبنسر القائمة على علم الأحياء ومن هنا كانت فلسفة ألكسندر أقرب إلى الواقعية منها إلى المثالية التى اشتهر بها هيجل فى عصره . والمؤلف الأساسى الذى أخرجه صمويل ألكسندر هو كتابه « الزمان والمكان والربوبية » الذى ظهر فى عام ١٩٢٠ ومؤداه أن مادة الكون الأساسية هى مكان زمانى أو هى حركة خالصة وكل شىء فى الكون يتطور من المادة الأولى نتيجة لعملية تطور طارئ ، وفى أدنى سلم التطور توجد المادة ومنها تصدر الحياة ، وأخيراً يصدر العقل ، على أن المرحلة التالية التى يسعى لها الكون هى مرحلة الألوهية حيث يتم وجود الله .

جبريل مارسل

بين اللغز والإيمان



- المشكلة هى صعوبة خارج الإنسان ، منفصلة عن ذاته ، وطريق التغلب على المشكلة هو التحليل .

- اللغز هو مجال ما وراء المشكلات ، وهو لا يقبل التحليل أو التقسيم أو التجزئة ، ونحن نواجه اللغز بالعمل لا بالتأمل .

- سيظل للإنسان دائماً دور يؤديه طالما وجد فى العالم قدر من الشر قل أو كثر .

- إذا كان الله متصلا بحياة كل فرد ، فإن كل اتجاه يقترب بنا من العدالة والسلام والحب يقربنا فى نفس الوقت من الله .

عبد الحميد فرحات

لدى صورة حزينة عن الفيلسوف الفرنسي جبرييل مارسل ، سببها أن هذا المفكر الوجودي ذا النزعة الدينية العميقة ، لم يلق ما لقيه غيره من فلاسفة الوجودية من اهتمام هنا وفى الخارج على السواء . والواقع أنه ليس لمارسل مذهب فلسفي متكامل ، بل مجموعة من التأملات الفلسفية الدينية يسودها الإخلاص والاجتهاد . وكل تأملاته تشبه رحلة طويلة تبدأ باللغز وتنتهي بالإيمان . وهو يسلك فى رحلته سبلا متعددة ، فتارة يسلك سبيل الخواطر البسيطة المسترسلة وكأنه يناجي نفسه أو يتحدث إلى عزيز ، وهذا ما فعله فى كتابه « يوميات ميتافزيقية » . وتارة يسلك سبيل الصياغة الفلسفية الدقيقة ، وهذا ما فعله فى كتبه « الوجود والملك » و « لغز الوجود » و « فلسفة الوجود » .

وتارة يسلك سبيل التأليف المسرحي والتعبير الأدبي ، وهذا ما فعله فى مسرحيتيه « رجل الله » و « العالم المنهار » . ولكن هذه المسالك تقود دائماً وبشكل صريح إلى هدف واحد وهو الإيمان . ولهذا تعد رحلة مارسل الممتدة من اللغز حتى الإيمان أفضل الطرق لتقديم هذا الوجودي المظلوم هنا وفى الخارج على السواء .

●● ولنرسم قبل متابعة هذه الرحلة صورة سريعة لحياة مارسل ، وفى الصورة ظلال كثيرة تتدرج من السواد إلى البياض :

صورة لها ظلال

– طفولته : ثرية ولكنها وحيدة ومحرومة ، فهو الابن الوحيد لأسرة ثرية ، وبالتالي فهو محروم من الأخوة . ثم تضخمت وحدته بموت أمه وهو فى الرابعة ، وبدافع الحرمان من الأمومة حاول الطفل المحروم « جاى » أن يصنع صورة خيالية لأمه ، ولقد ظل مارسل يحمل فى داخله هذه الصورة منذ طفولته حتى الآن ، وكثيراً ما تحدث فى الكثير من مؤلفاته عن علاقته بصورة أمه التى صنعها لها .

– صباه : حزين ومحاط برقابة صارمة من المشرفين على تنشئته ، رقابة حنونة تخنقه وتقيده . وهرب مارسل الطفل من تلك الرقابة إلى المسرح ، فقرأ الكثير من المسرحيات ، ثم حاول فى سن مبكرة جداً أن يكتبها . ومن هنا لم يكن كل أبطال مسرحياته – خاصة التى كتبها فى شبابه – إلا شخصيات بديلة للأم وللأخوة الذين حرم منهم وتمنى وجودهم بجانبه .

– شبابه : موضع تجربة أخرى عنيفة ، تجربة ذات مجال أوسع من تجاربه العائلية السابقة . فقد خدم مارسل فى الحرب العالمية الأولى ضمن قوات الصليب الأحمر ، وكانت خدمته فى فرقة

مخصصة لحصر أسماء القتلى والمفقودين ، واستقبال الرسائل الواردة إليهم والرد عليها . ولقد رأى مارسل من خلال هذه الرسائل كيف يبعث القتلى والمفقودون من جديد ، وكيف يتحولون إلى أطراف تشع بالحياة فى قصص مليئة بالحب والأمل والصراع . فرغم الموت ما زال هؤلاء الموتى جزءاً من الحياة الصاخبة ، وما زالوا يعيشون على الطرف الآخر فى عقول الأهل والمعارف وقلوبهم . ولقد تلقى مارسل من تجربة الحرب هذه أول انطباعاته عن الفرق بين اللغز وبين المشكلة .

●● ولنترك الآن حياته بظلالها الكثيفة المتدرجة من السواد الى البياض ، ولنبدأ رحلته الطويلة من اللغز حتى الإيمان ، وفى بداية الرحلة نلتقى بتفرقة مارسل العميقة المبتكرة بين معنى المشكلة ومعنى اللغز .

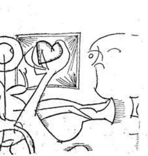
المشكلة Problème

صعوبة موجودة خارج الإنسان ، ووجودها منفصل عن ذاته ، هى صعوبة قذفت بها الظروف إلى طريقه . ويمكن للإنسان أن يتخذ بالنسبة للمشكلة موقفاً ما ، بل يمكن أن يتغلب عليها فى نهاية الأمر . وطريق الإنسان للتغلب على المشكلة هو التحليل ، أعنى تحليل المشكلة الأم إلى أكبر قدر من المشاكل الجزئية التى يسهل حلها . وعندما ننجح فى حل إحدى المشاكل التى تعترضنا تتحول هذه المشكلة إلى ظاهرة مفسرة . ومعنى هذا وبحسب رأى مارسل ، أن لكل مشكلة حلا يمكن التوصل إليه بطريق الفكر والحساب والتجارب . ومن أمثلة المشاكل وبهذا المعنى كل المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تتوالى على حياتنا وتزول بالعلاج الذى يتقرر بعد الدراسات التحليلية لهذه المشاكل . وعندئذ يضاف الحل الذى نضعه للمشكلة المطروحة إلى سلسلة الحلول السابقة للمشاكل الأخرى ولتكون فى مجموعها التراث الإنسانى .

واللغز Mystère

مكانه خلف المشكلة ، هو مجال ما وراء المشكلات . واللغز على عكس المشكلة لا يقبل التحليل أو التقسيم أو التجزئة . وعلى حين يكون موقفنا من المشكلة موقفاً جماعياً بوصفها « مشكلة الجميع » ، فان موقفنا من اللغز موقف فردى وخاص بوصفه « لغزى أنا » . فكل فرد يواجه لغزه على انفراد ، يواجهه بنفسه . ومن خلال المحاولة التى يقوم بها الفرد للتغلب على لغزه فى شجاعة وأمل تثرى حياته وتنشط . اللغز إذن موجود فى داخلنا ونحن مستغرقون فيه وهو مستغرق فينا ، وهو يضغط على وجودنا بوجوده ، ويجبرنا على مواجهته ، ونحن نواجه اللغز بطريق العمل لا بطريق التأمل . وهنا يحذرنا مارسل : أن أية محاولة لأن ننظر إلى المشكلة بوصفها لغزاً أو العكس معناها « تزييف البحث » . ومن الجائز أن يحقق هذا الموقف قدراً من الرضا العقلى ، ولكنه رضا ساذج مغرر ينتهى بنا إلى الضلال فى البحث .

●● ولنلق مزيدا من الضوء على هذه التفرقة ، لنرى كيف يطبق مارسل معنيى اللغز والمشكلة على بعض قضايا الفلسفة ، ولنأخذ مسألة الحرية والشر .



الحرية والشر

يقول مارسل : خطأ أن ننظر إلى مسألة الحرية والشر على أنهما مشاكل ، فهما ألغاز . خذ الحرية مثلا : هل يمكن (تفتيت) الحرية ؟ هل يمكن تحليلها ؟ هل يمكن تجزئتها ؟ لا ، ومن ثم لا يمكن فصلها عن حياتنا . فثمة حقيقة لا يمكن الهروب منها ، وهى أننا أنفسنا الحرية التى نسعى إليها وننشدها ، بل إن هذه الحرية هى كل ما نسأل عنه . ومن ثم يحذف مارسل من مشكلة الحرية السؤال التقليدى : هل نحن أحرار ؟ ويستبدل به السؤال الجديد : كيف نستخدم حريتنا ؟ وبهذا السؤال الجديد يدخل مارسل قضية الحرية داخل مجال اللغز ويستبعدها من مجال المشكلات . وبالمثل نتحدث عن مسألة الشر ، فالشر ليس شيئاً خارج ذواتنا ، بل يوجد فى داخلنا ، الشر كامن فينا ، هو رفيق رحلة الإنسان من الميلاد حتى الموت . وبسبب هذه العلاقة الوطيدة بين وجود الإنسان ووجود الشر يرفض مارسل السؤال الذى يصرخ به الإنسان أحياناً : لماذا يسمح الله بوجود الشر فى العالم ؟ . ويضع مارسل تعليلا غريباً لرفضه لهذا السؤال . فلا ينبغى لنا ، هكذا يقول ، أن نسأل هذا السؤال لأن الشر موجود فينا ونحن مرتبطون به ، ونحن أيضاً نسمح بوجود قدر من الشر فى العالم ، وكان فى إمكاننا أن نمنعه أو أن نقلل من وجوده . وينتهى مارسل من هذا التحليل الغريب العجيب إلى نتيجة : سيظل للانسان دائماً دور يؤديه طالما وجد فى العالم قدر من الشر قل أو كثر . . ! ! وأن الإنسان يكون موضعه بالنسبة لوجود الشر إما بين الذين يكافحونه أو بين الذين يتعذبون بسببه . . ! ! .

وثمة تحذير : فلا ينبغى بأى حال من الأحوال أن ننظر إلى اللغز والمشكلة عند مارسل كمقولتين مختلفتين كل الاختلاف ، وبحيث يترتب على هذه النظرة أن نلحق بكل منهما نوعاً خاصاً من المعارف والخبرات ، ذلك أن خبراتنا تتصل حقيقة فى أحد مستوياتها بالمشكلة ، وتتصل على المستوى الآخر باللغز . ولنأخذ مثلا : حالة المرض ، تعد من وجهة نظر الطبيب المعالج مشكلة يمكن أن تحل بواسطة الفحص والعلاج ، وتعد فى نفس الوقت ومن وجهة نظر المريض لغزاً يثير فى ضميره عشرات الأمور المختلفة المتصلة بحياته وكل ما يتصل بها من أمور الدنيا والآخرة .

●● ويضعنا هذا التحذير على عتبة المرحلة الثانية من مراحل الرحلة الطويلة بين اللغز والإيمان ، وهذه هى مرحلة التأمل .

الوجودى التأملى

وتعد آراء مارسل فى التأمل Refléxion من خير ما جاء به . ولهذا السبب يدعونه أحياناً بـ « الوجودى التأملى » ، وآراؤه هنا تتميز بالعمق والخصوبة . ويتميز تأمل مارسل عموماً بطابعه السيكولوجى . وهو يقسم تأمله إلى قسمين : الأول ـ التأمل المبدئى أو الأولى ، والثانى ـ التأمل الثانوي . ويعد التأمل فى مجموع مرحلتيه « كشافاً » يوضح لنا محتويات تجاربنا ومشاهداتنا وتخيلاتنا ويكشف لنا عما فيها . التأمل إذن هو الضوء الذى نلقيه على حياتنا لنستكشفها ، وإذا أردنا أن نعبر عن التأمل فى كلمة واحدة قلنا إنه بحث ، وله كل خصائص البحث ولنقف قليلا : ولتكن الوقفة قبل عرضنا للطريقة التى يطبق بها مارسل فكرة التأمل على بعض قضايا الفلسفة مثل العلاقة بين الجسم والنفس ، ومعنى الحياة وصلة الإنسان بحياته . ولنحاول فى الوقفة الصغيرة أن نسأل : ما هو المعيار الذى نحكم به على فلسفة ما بأنها حية وذات قيمة ؟ .

والجواب : كما يراه مارسل وفى كلمات مركزة :

١ — أن تكون هذه الفلسفة قادرة على تقديم صيغة جديدة من صيغ الفكر ، أو أن تكون قادرة على تقديم منهج جديد يضاف إلى المناهج الفلسفية المعروفة .

٢ — أن يكون لهذه الفلسفة شكل محدد وسمات معلومة وملامح مميزة ، ولا يمنع هذا بالطبع من أن تفتقر إلى الوضوح فى بعض جوانبها .

٣ — أن يمكن لهذه الفلسفة أن تصاغ فى نهاية الأمر على هيئة مفاهيم . ونفس هذا الكلام قاله هيجل من قبل : على الفيلسوف أن يبذل المزيد من الجهد لتحويل الفكر إلى مفاهيم .

٤ — أن تقبل هذه الفلسفة التحقق من صورة جديدة عن الصور التى تحققت بها الفلسفات الأخرى وأن يأخذ هذا التحقق صوراً مختلفة متنوعة .

٥ — وأن يقود التحقق فى مداه البعيد إلى الممارسة العملية الفعلية متخطياً حدود المفاهيم والتصورات النظرية . ولعل هذا الشرط أوضح ما يكون بالنسبة لفلسفة مثل الوجودية .

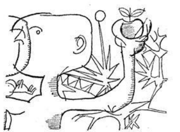
●● ولنترك الوقفة الصغيرة ونعود إلى التأمل ، ولننظر كيف يطبقه مارسل على بعض القضايا الفلسفية.

بين الجسم والنفس

ولنبدأ بتصفية العلاقة بين الجسم والنفس ، ولنضع القضية فى صورة السؤال : ما العلاقة بين جسمى و « نفسى » ؟ .

ينظر التأمل إلى هذا السؤال بوصفه مشكلة ، ونتيجة لهذا الوضع يميز بين الجسم الذى (أملكه) وبين النفس (المالكة) لهذا الجسم . ولكن البحث الدقيق يبين أن هذا الجسم فى حقيقته (جسم) وليس (جسمى أنا) . وحيث أنه (جسم) بصورة عامة فانه يندرج تحت التعريف العام للجسم البشرى المشترك بين كل أفراد النوع الإنسانى . ولكن لنسر أبعد من هذه النقطة ونسأل : ما معنى أننى (أمتلك جسمى) وما الفرق بين هذه (المملكية) وبين أن أمتلك كتاباً أو مقالة أو وجهة نظر ؟ وهل المملكية فى الحالتين واحدة ؟ نحن نلاحظ من خلال تجاربنا المختلفة أن الإنسان يكون دائماًمركزاً لهذه المملكيات ، ولكن تجاربنا هذه فى بداية الأمر مصدرهاالحواس ، هى تجارب محسوسة . وبعد ذلك يعبر عن هـــذه التجارب المحسوسة بصورة نظرية ، أعنى أن تصاغ فى حدود ومفاهيم عقلية . وبالنسبة لقضية العلاقة بين النفس والجسم ننتهى إلى صياغتها فى الصورة (أن جسمى هو لى) .

وفى ضوء ما تقدم ينتهى مارسل إلى التحديد الآتى للعلاقة بين الجسم والنفس : إن علاقتى بجسمى علاقه فريدة ، وهى علاقة يتعذر للغاية تعريفها ، وهى فى الدرجة الأولى علاقة تتمثل فى الشعور وفى الإحساس أكثر من تمثلها فى الفكر والتأمل . ومن ثم فهى علاقة محسوسة ومشعور بها ، وليست موضع تأمل . علاقتى بنفسى إذن تعلو على كل تمييز يمكن أن يوجد بين ما هو خارجى وماهو باطنى ، هى علاقة تتخطى كل تفرقة يمكن أن توجد بين (الذى أملكه) و (الذى أكونه) .



ولكن إذا كانت هذه هى صلة الإنسان الفرد بنفسه فكيف يتسنى له الاتصال بالآخرين ومشاركتهم الحياة ؟ وبعبارة أخرى كيف يمكن أن تقوم علاقة بين الأفراد وبحيث تحتفظ لكل منهم بعلاقتـه المذكورة بذاته ؟ هنا تلعب فكرة الحب عند مارسل دورها ، ففى حالات الحب يتم الاتصال والمشاركة بين مجموع الأفراد ، وبدون أن « تذيب » هذه المشاركة فردية كل منهم . وكأن مارسل يقول هنا :

الحبيب يظل دائماً محتفظاً بفرديته طوال علاقته بالمحبوب ولا يتحول قط داخل هذه العلاقة إلى موضوع .

ونحن نلاحظ أن الإنسان (بجسمه ونفسه) يوجد فى مواقف محددة ومعلومة ، وهو « متجسد » فى هذه المواقف ، وفيها يتصل بالآخرين ويشاركهم الحياة . ومن هنا يستحيل أن يوجد الإنسان أو أن يفكر فى عزلة وانفصال عن الآخرين . ويبدو هنا طابع الحيوية البادى فى فكر مارسل . فالفيلسوف لا ينبغى أن يستأصل من مجرى الأحداث بعض قضايا كالقضايا اللغوية والتحليلية ويجعل منهـا موضوع بحثه ، ويحصر فيها نشاطه . ذلك لأن الفيلسوف « عضو » من مجتمع ومن حضارة ، ولا بد أن يلعب دوره كاملا فى المجتمع والحضارة .

●● وداخل هذه المرحلة الثانية من مراحل الرحلة مرحلة التأمل نسأل عن الفرق بين التأمل الأولى والتأمل الثانوى .

الذات والغير

يمكن معرفة هذا الفرق من خلال السؤال التالى : ما حياتى ، وما الصلة بينى وبينها . . ؟ . قد يقول قائل : حياة أى فرد من الناس هى مجموع الأحداث التى حدثت له والتى يمكن وضعها تحت لفظ « ماضيه » . والحياة بهذا المعنى « قصة » يمكن أن تروى بواسطته أو بواسطة الآخرين . ولكن إذا كانت « حياتى » بهذا المعنى أصبحت منفصلة عن الحاضر الذى أعيشه ، وبالتالى تكون « حياتى » شيئاً أمتلكه ولا أكونه ، ومن ثم فتعريف الحياة بهذا المعنى ساذج للغاية . ولتوضيح ذلك أقول : ثمة فارق كبير بين أن أسأل : من أنت ؟ وبين أن أسأل : من أنا ؟ ذلك لأن معرفة هذا (الأنت) تتم بالكشف عن الاسم والوظيفة والجنسية والديانة والحـالة الاجتماعية . . الخ . ولكن لا يمكن معرفة (الأنا) بمعرفة مثل هذه البيانات . والسبب فى هذا أن حياة أى فرد تشبه « دوراً مسرحياً » يؤديه ، وهويقوم بـ « أداء » هذا الدور وإن كان لا يعيشه . وينتج عن ذلك أننا نفقد أنفسنا فى وظيفتنا الاجتماعية ، وكم ألح مارسل على هذا المعنى فى معظم مسرحياته خاصة مسرحيتى رجل الله (١٩٢٥) والعالم المنهار (١٩٣٣)

معرفة الذات إذن لا يمكن أن تكون بطريق الاستغراق فى التأمل بل تعرف الذات من خلال مجموعة من المواقف العينية ، تعرف الذات من خلال اتصالها ومشاركتها للآخرين .

وقد يسأل سائل : ومن هم الآخرون ؟ ويجيبه مارسل : هم الفرق بين المشكلة واللغز . هم الفرق بين الباطن والظاهر . ومعنى هذا أن « حضورى » بالنسبة لشخص آخر لا يستلزم المشاركة فى الزمان والمكان ، بل معناه « حضورى » فى فكره وفى عقله . ومن ثم يعرف مارسل « الآخرين » بأنهم الذين نحبهم ونتمنى أن يكونوا معنا ، وإن لم يكونوا بيننا ، حتى إن كانوا من الموتى .

ويستتبع هذا التعريف القول بثلاثة تصورات جديدة :

١ — عالم ما بين الذوات .
٢ — القابلية للنفع أو للإفادة .
٣ — الاخلاص .

أما عالم ما بين الذوات فيقصد به مجال العلاقة القائمة بينى وبين الآخرين ، وبينى وبين الأشياء

المحيطة بى أيضاً . وتتم معرفتى بنفسى من خلال اتصالى بالآخرين ومشاركتى لهم فى الحياة . وتصل هذه المشاركة إلى ذروتها فى حالة الحب ، ففى الحب نتخطى كل تمييز بين المحب والمحبوب ، بين الذات والموضوع ، بين الأخذ والعطاء ، بين الملك والوجود .

أما القابلية للنفع أو للافادة فيقصد به أن « حضور » أى شخص بالنسبة لى لا يكون بالتجاور فى المكان والتعاصر فى الزمان ، بل يقتضى (تفتحه) على . يقتضى أن يكون فى متناول يدى وتحت طلبى لكى يساعدنى دائماً فى اللحظة التى أحتاج فيها إلى مساعدته . أعنى أن أكون « فى خدمته » وأن يكون « فى خدمتى » .

أما الإخلاص فيقصد به موقفنا أمام الله ، الإخلاص هو « التزام إنسانى » أمام الله . ومع إخلاصى لله يوجد إخلاصى لذاتى . وذاتى التى أكونها أمام الله لا توجد منعزلة ، بل هى فى (حالة تعامل) مع الذوات الأخرى . ومعنى هذا أننى أكون « أنا ما أنا » من خلال علاقتى بالآخرين . ونحن « كمجموع ذوات » فى حالة اتصال ومشاركة لبعض . وكل منا يساهم بقدر ما فى « صناعة » الآخرين . وهذه المساهمة أوضح ما تكون فى علاقات الحب والزواج .

●● وندخل الآن إلى المرحلة الثالثة من مراحل المرحلة الطويلة الممتدة من اللغز إلى الإيمان ، وهذه هى مرحلة اللغز الأنطولوجى . (أى اللغز الخاص بالوجود) .

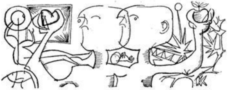
اللغز الأنطولوجى

أود أن أمهد لهذه المرحلة بسؤال : هل يقدم مارسل هنا أنطولوجيا (مذهبا فى طبيعة الوجود) جديدة ؛ وإن كان فمن أى نوع هى ؟

لا شك أن أصالة مارسل تكمن فى علم متابعته لكل ما جاءت به الفلسفات التقليدية، بل والفلسفات الوجودية أيضاً فى دراستها للوجود . ذلك أن كل علم من العلوم يعالج « عدداً معيناً » من الموضوعات الجزئية الخاصة . وقد يصل أى علم من العلوم إلى بعض المبادئ العامة الخاصة بموضوعاته . وقيمة هذه المبادئ فى إشارتها إلى إمكان وجود علم مطلق ، أعنى إمكانوجود أنطولوجيا تأتى بمبدأ عام خاص بالموضوع الحاضر فى كل الموضوعات وهو الوجود Being . وهنا نجد أنفسنا أمام مشكلة . فقد قلنا من قبل إن مجال المشكلات خاص بالمجردات وبأنواع الصدق الجزئى . ولهذا السبب نفكر دائماً فى الوجود وكأنه الموضوع الذى تحمل عليه كل الموضوعات الأخرى ، أو من حيث هو المحمول على كل موضوع . فكيف يمكن أن نقول هذا وفى نفس الوقت نطالب بوجود أنطولوجيا عامة وشاملة ؟

وهنا يلجأ مارسل إلى مبدأ يسميه مبدأ التجسد . ولكن ما معنى التجسد هنا ؟ معناه أن نقطة البداية فى كل سؤال نسأله لا بد أن تبدأ من الوقت الذى نكون فيه « أشخاصاً » نعيش حياتنا بمادياتها ومعنوياتها ولسنا مفكرين فقط . ذلك لأننا نعيش فى عالم تسيره الآلة . والآلة تضغط على الإنسان فتصدع إنسانيته . عالمنا جهاز إدارى ضخم لا يزيد الإنسان فى داخله عن كونه وظيفة اجتماعية . ونتيجة لهذا الوضع تضعف علاقاتنا ببعض ، وكأننا نتلاقى ولا نلتقى ، ونصدر أصواتاً ولا نتحدث إلى بعض . وكأن العالم مسرح كبير يلعب عليه كل منا دوره . ورغم هذا نحتاج فى مسرح الحياة إلى الآخرين ، إلى المتفرجين على تمثيلنا .

ولكى يتضح الموقف هنا نفرق بين ما يسميه مارسل Existence ويعنى به الوجود بمعنى (أن أحيا) وبين Being وهو الوجود بالمعنى التقليدى .



فأن أحيا هو المعطى الأول فى كل تجربة ، هو نقطة الانطلاق فى كل تفكيرنا ، هو الذات متمثلة فى الأنا موجود . ولكن هذا الأنا موجود من حيث أننى كائن متجسد لا من حيث كونى مجرد أو متعال . أنا موجود فى مواقف جزئية محدودة ومعلومة ، وفى هذه المواقف أشترك مع الذوات الأخرى المتجسدة .

وهذا (الأنا موجود) هو مجال الصلة بين الإنسان والأشياء ، فالأشياء لا تحتوى فى داخلها قوة خاصة تعدل بها من وجودها وتفرضه علينا . وقد تكون علاقتى بالأشياء المادية فى المجتمع التكنولوجى سبباً فى الانفصال الذى أشعر به فى داخلى ، وكأن خندقاً عميقاً يفصل بينى وبين وجودى وفى استطاعتى أن أختصر هذا البعد بينى وبين ذاتى ولكننى لا أستطيع أبداً تجاوزها أو عبورها أو حتى تجاهلها .

أما (الوجود) فهو خاص بالإنسان ، وهو لا يظهر إلا فى حالات الحب فقط .

فالآخرون يوجدون بالنسبة لى حين أتعامل معهم باحترام ، عندما أنظر لهم بوصفهم رمزاً للحرية والمسئولية .

والوجود يتحقق فى عالم ما بين الذوات فقط . يتحقق فى مجال العلاقات الإنسانية فقط :

الوجود يتمثل فى العلاقة (أنا — أنت) .
ونتيجة لهذه التفرقة يقول مارسل إن حياتنا بهذا المعنى لغز ، ولغز الوجود حاضر أمامنا . وقد نختار بالنسبة له أن نحيا على مستوى الوجود ، وقد نهبط بمستوى الآخرين إلى مرتبة الأشياء .

●● ولقد وصلنا الآن إلى محطة الوصول ، إلى المرحلة الأخيرة فى الرحلة .. إلى الإيمان .

الوصول إلى الإيمان

ولكن ما الصلة بين لغز الوجود وبين الإيمان ؟ يقول مارسل : إن الانتقال من نطاق المشكلة إلى نطاق اللغز هو العلاج لمشاكل البشر خاصة مشكلة الغربة أو الاغتراب . ولكن متى يتم هذا الانتقال ؟ حين يكون اهتمام الإنسان بالوجود أكثر من اهتمامه بالملك . والاهتمام بالوجود يفرض علينا المشاركة الوجدانية مع الآخرين . وهذه المشاركة الوجدانية تستلزم الحضور . ومعنى الحضور أن (يتواصل) الفرد مع الآخرين ويستجيب لهم . ومارسل هنا يدعو إلى الإيمان بالله الذى يحفظ على الوجود بهاءه وجلاله . وكأن الوجود عنده يؤدى إلى الأمل والإيمان والحب . ومن هنا فإن إخلاصى للغير إخلاص لله فى نفس الوقت . وأنا أعتقد أن الله موجود ، ولهذا أضع نفسى فى متناول يده ، وأهب نفسى له ، وأعيش فى نوره . ولكن العلاقة بينى وبين الله خارج حدود

الموافقة أو الرفض ، وعن طريق هذه العلاقة أتصل بالآخرين . ومعنى هذا أن الإيمان بالله ليس حالة عقلية بل هو حب له وأمل فى أن أشاركه حياته العلوية .

ولكن ما الدور الذى يلعبه الآخرون فى علاقتى بالله ؟ هم يشاركوننى الحياة بتواصلهم معى ، وأيضاً يشاركوننى الحب ،ومن ثم يقودوننى إلى الله . لقد وصل مارسل إلى الإيمان إذن حين اكتشف ترابط الإنسان الفرد مع الآخرين ، وحين اكتشف أن وجودنا وحريتنا مصدرهما الله ، وأن كل الحب البشرى هو بعض حبنا له ؛ ذلك أنه إذا كان الله متصلا بحياة كل فرد فإن كل اتجاه يقترب بنا من العدالة والسلام والحب يقودنا فى نفس الوقت إلى الله .

وهذه هى رسالة مارسل دعوة إلى الخلاص من حالة اللاإنسانية التى سقطنا ونسقط فيها دائماً . ولقد صاغ مارسل هذه الرسالة فى صورة دينية خالصة حتى لقبوه بـ « الوجودى المسيحى » وإن كان مارسل نفسه يفضل أن يدعى بـ « السقراطى الجديد » .

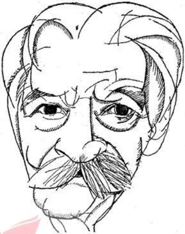
عبد الحميد فرحات

من هو جبرييل مارسل ؟



فيلسوف فرنسى معاصر ، ولد فى باريس سنة ١٨٨٩ كان أبوه سفيراً لفرنسا فى السويد . ماتت أمه وهو فى الرابعة من عمره . . لم يستطع أن ينسى صورة أمه وقد كفلته خالته وهى سيدة ملحدة فكان لها أثر كبير فى حياته وفكره ، قام برحلات عديدة ،ولما نشبت الحرب العالمية الأولى لم يصلح للخدمة العسكرية فالتحق بوحدات الصليب الأحمر .

اتجه جبرييل مارسل إلى الإنتاج المسرحى منذ سنيه الأولى ، ونشر حتى الآن أكثر من عشرين مسرحية نالت رواجاً ثقافياً كبيراً ومن أبرز هذه المسرحيات « قلب الآخرين » ١٩٢١ « محطم الأصنام » ١٩٢٣ « رجل الله » ١٩٢٥ « طريق القمة » ١٩٣٦ « سم الأفعى » ١٩٣٨ . وجبرييل مارسل إلى جوار هذا مؤلف موسيقى ويعتقد أنه قادر على الإبداع الموسيقى أكثر من قدرته على الخلق الفلسفى ومع ذلك فهو الذى قدم كيركجورد إلى الفلسفة الفرنسية وأول من استخدم المصطلحات الوجودية باللغة الفرنسية قبل سارتر والوجوديين الفرنسيين ، لذلك كان تعليقه على حصول سارتر على جائزة نوبل « أنه أولى بها منه) . ولقد عمد جبرييل مارسل على مبادئ الكنيسة الكاثوليكية وهو فى التاسعة والثلاثين من عمره ولكنه لم ينح منحى الفيلسوف المعروف جاك ماريتان فى إيمانه بالتوماوية الجديدة . ومن أهم مؤلفات مارسل الفلسفية « يوميات ميتافيزيقية » ١٩٢٧ و« الوجود والملك » ١٩٣٥ و « من الآباء إلى الأبناء » ١٩٤٠ و « الحضور والخلود » ١٩٥٩ فضلا عن مقاله الشهير عن « الوجود والموضوعية » التى نشرها عام ١٩٢٥ فى مجلة « الميتافيزيقا والأخلاق » وفيها وردت لأول مرة فى تاريخ المصطلح الفرنسى لفظة « الوجودية » .



البرت شفيتسر وفلسفة الحضارة

دكتور حسين فوزى النجار

- قد نستطيع التفرقة بين حضارة أخلاقية وحضارة لا أخلاقية ، كما نستطيع التفرقة بين مدنية أخلاقية ومدنية لا أخلاقية ، إلا أننا لا نستطيع التفرقة بين الحضارة والمدنية .
- كان العمل الذى قام به شفيتسر أعظم من كل ما كتب ولم يكن فى كل ما كتب عن الإنسان والحياة والحضارة إلا مردداً أصداء حياته فى ظل الغابة الإفريقية العذراء .
- على الأحرار وحدهم يقوم بناء الحضارة ، والحرية هى الحرية المادية والروحية معاً وليس هناك ما يفصل بينهما . ألبرت شفيتسر .

يخلد الإنسان فى عمله أو فكره أو فيهما معا بقدر ما يمتد عمله أو فكره إلى رحبات الكون العريضة المترامية ، وبقدر مايعمق عمله وفكره على الزمان والمكان فى ضمير الانسانية الرحب الفسيح أو فى غياهب العقل فى ارتقائه وخلوده .

وقد يفوق العمل الفكر أثراً واقتداراً وإن لم يخل أى عمل من فكرة تقبع وراءه وتحفزه ، فهما تكن الفكرة سهلة أو عصية فإن خلودها هو فى الأثر الذى ينجم عنها أو العمل الذى يتوجها .

فالفكرة الباهرة المبدعة الخلاقة هى التى يستوى فيها العقل على هدى وبصيرة للخلق والإبداع . والفكرة لا تثمر مالم تتجاوب مع العقل البشرى وتهز الضمير الإنسانى ، وإن أنكرها المجتمع وسخر بها الناس لخروجها على المألوف أو لغرابتها على الأذهان ، وقيمتها فى ثباتها وقدرتها على التحدى . وثباتها وقدرتها فى أصالتها وفى إرادة الارتقاء التى تدفعها وتحفزها .

بين الحضارة والمدنية

والحضارة عمل وفكر ، وإن قصر بعض المفكرين الحضارة على الفكر وارتقائه ، أما العمل فهو وسيلة المدنية وتطورها وارتقائها فى رأى الآخرين ، فالحضارة هى الصورة المعنوية للتقدم ، والمدنية هى صورته المادية ، وإن ذهب الكثيرون إلى أنهما يكونان كلا واحداً ولا يمكن التفرقة بينهما ، ومن هؤلاء « البرت شفيتسر » الذى لا يرى مبرراً لا من الناحية اللغوية ولا من الناحية التاريخية للفصل بين الكلمتين فقد « نستطيع - كما يقول - التفرقة بين حضارة "Culture" أخلاقية وحضارة لا أخلاقية ، كما نستطيع التفرقة بين مدنية "Civilisation" أخلاقية ومدنية لا أخلاقية ، إلا أننا لا نستطيع التفرقة بين الحضارة والمدنية .

فاذا قلنا إن الحضارة هى الصورة المعنوية للتقدم والارتقاء الانسانى وأن المدنية هى الارتقاء المادى للانسان ، فان الفكر هو وسيلة الحضارة وصورتها وإن العمل هو وسيلة المدنية وصورتها وإن كنا فى الواقع لا نستطيع التفرقة بين صورتين تتلازمان إلى درجة التداخل والاندماج . إذ يبدو الفصل بين العمل والفكر مستحيلا كاستحالة الفصل بين الساوك والحافز .

ويبدو أن « شفيتسر » لا يحبذ الفصل بين الحضارة والمدنية حتى لا يقوم نوع من الحضارة لا أخلاقى إلى جانب نوع آخر أخلاقى ، ففى كل محاولات التحضر حتى الآن اتصلت قوى التقدم بكل جوانب الحياة وعملت فيها . فاطردت الأعمال الكبرى فى الفن والعمارة والإدارة والاقتصاد والصناعة والتجارة وفى كل سبل العمران تحفزها قوى روحية أثمرت فكراً أسمى عن الكون ، فكل ما يصيب المد الحضارى يبدو فى الجانب المادى كما يبدو فى الجانبين « الأخلاقى والروحى » .

فالحضارة كما يراها « هى التقدم الروحى والمادى للأفراد والجموع على حد سواء . . . وهى ثنائية فى طبيعتها إذ أنها تحقق ذاتها أولا فى سيادة العقل على قوى الطبيعة ، وثانياً فى سيادته على نوازع الانسان » .

والتقدم الحضارى فى حقيقته هو فى سيادة العقل على نوازع الإنسان ، فإن سيادة العقل على الطبيعة الخارجية لا تمثل تقدماً خالصاً حيث تقترن فيها المزايا بالمساوىء ، فالقوى الطبيعية التى نسخرها لخدمتنا ممثلة فى الآلة يمكن أن تكون شراً على الإنسانية حين تغدو فى يد الأفراد والشعوب قوة مدمرة يسوقونها ضد بعضهم البعض ما لم يسد العقل نوازع البشر .

ولا تصدق الحضارة إلا بالتمييز بين ما هو جوهرى لها وما ليس بجوهرى ، فالتقدم الذى

يتمثل فى سيطرة العقل على قوى الطبيعة ، والتقدم الذى يتمثل فى سيطرة العقل على نوازع الإنسان ، كلاهما تقدم روحى « بمعنى أن كليهما يقوم على نشاط روحى فى الإنسان ، وإن كنا نعد السيادة على قوى الطبيعة تقدماً مادياً لأننا نسخر تلك القوى المادية لخدمة الإنسان . أما سيادة العقل على النوازع الإنسانية فهى عمل روحى ، عمل جزء من التفكير فى جزء آخر منه » .

والتقدم الأخلاقى هو جوهر الحضارة حقاً حيث تتجه الارادة الانسانية نحو الخير المادى والروحى للأفراد والمجاميع التى تضم هؤلاء الأفراد ، أو الخير للجزء والكل على السواء بمعنى أن تكون أعمالهم أخلاقية . أما التقدم المادى فلا يعد الجوهر الخالص للحضارة إذ يحتمل الشر والخير على السواء .

منهجه فى الحياة

وهذه الصورة التى يراها « شفيتسر » للحضارة هى التى صاغت حياته وتفكيره ونزعته الإنسانية التى لا ضريب لها ولا ينفرد بها غير الأنبياء وفيها تستوى الفطرة فى أصالتها فتستقيم على نهج فى الحياة يفوق أثر البيئة ويحفزه الذكاء على السمو مزوداً بالقدرة وهى ذاتها نبع ما أوتى من ذكاء .

فمنذ الطفولة الباكرة تسمو فطرته على كل حوافز البيئة وسلوك المجتمع ، ومهما قيل إنه نشأ فى أسرة طيبة خيرة يمكن أن تمده بكل الحوافز الخيرة ، فإن ما كان يبدو منه من ألوان السلوك وحوافز النفس كان أسمى مما يمكن أن تهديه إليه بيئته أو ذكاؤه ، ولا نستطيع أن نجد له تعليلا إلا فى أنه قد فطر عليه وكان الذكاء هدياً له فى كل مراحله .

وقد تهديه الحادثة إلى حقيقة وعلى ضوئها تبدر إليه فكرة تثير إحساسه وتتراكم مع زميلاتها فى ذهنه ، وبذكائه الفطرى يستطيع أن يحول الفكرة إلى عمل ويغدو هذا العمل هدف حياته .

ومن هذه الأفكار المتراكمة تحدد نهجه فى الحياة وتكونت فلسفته عنها واستقامت حياته عليها ، فكانت فلسفته وحى حياته وكانت آراؤه وأخلاقياته مثالا لنهجه فى الحياة .

فمن ذكريات صباه أنه صارع رفيقاً من رفاق المدرسة وغلبه رغم تقدم الآخر عليه فى السن وتفوقه عليه فى الحجم . وقال له هذا الآخر بعد غلبه : « لك الحق ، فإننى لو كنت أتناول الحساء الدسم مرتين فى عشائى كل أسبوع كما تتناوله لغدوت مثلك قوة وصحة بدن » .

وفقد الحساء طعمه فى فمه تلك الليلة حين فكر فى حرمان الآخر منه ، وبدأ يلحظ التفاوت بين حياته اللينة المريحة وحياة رفاقه الخشنة اللاغبة ، وبرم بهذا التفاوت بينه وبينهم ، وامتنع عن ارتداء القفازات حتى لا يتميز عليهم ، ورفض أن يتدثر بمعطف وهم لا يتدثرون بمثله ، ولم يجد فى هذا زجر أبويه أو ملاطفتهم له حتى يقلع عن إصراره فيما انتواه ونفذه ، ولم يقبل أن تكون له قلنسوة ليس لرفاقه مثلها ، وقال للبائعة التى عجبت لأمره : « لا أريد قلنسوة مما تأتين به وإنما أريد واحدة مما يلبسه الصبيان فى القرية » .

وكان يأسى للجواد الذى يسوطه صاحبه وللطير يصيبه الصائد بمقلاع ، وما كان يرى حقاً لنفسه أو لغيره فى أن يقتل أو يعذب مخلوقاً حياً من أى نوع ، وإنه ليعرف لماذا يقتل الصقر الجارح الذى ينقض مفترساً فرخاً ضعيفاً ، ولكنه لا يعرف لماذا يقتل الإنسان طائراً آمناً فى أيكته للاستمتاع بالقتل ، ويعرف لماذا يجمع الراعى زهور المرج لإطعام ماشيته كما يعرف أن من يقتطف زهرة دون حاجة إليها فإنه يحكم بالموت على حياة نامية .

كانت تلك رؤى طفولته ووحى صباه فهل اختلفت صورة الطبيب النازح إلى الوغل الإفريقى البعيد فى البرية القاسية يضع خدمته وخبرته فى رعاية حيوات يفترسها الجهل والمرض كما يفترسها جشع المستعمر الأبيض ، عن صورة الصبى الالزاسى فى قرية « جونسباخ » ، وهل كانت فلسفته غير الألوان التى تتضح بها معالم الصورة ؟.

الفيلسوف فى الأدغال

لقد نما الطفل الصغير وتقدم إلى الصبا والشباب فى جو من أحلامه ومرائيه التى صاغت حياته وأفكاره وفلسفته ، وحصل على درجة الدكتوراه فى اللاهوت وفى الفلسفة، وبرز فى الموسيقى حتى قارب أن يكون علما من أعلامها ، وأصبح عميداً لكلية اللاهوت التى تخرج فيها ، وألف كتاباً عن « باخ الشاعر الموسيقار » وآخر عن « يسوع فى التاريخ » وبدا المستقبل مشرقاً أمامه .

ولكنه يهجر كل هذا ويبدأ حياة جديدة تماماً ، حتى الموسيقى التى يحبها ويهيم بها آثر أن يتركها حتى لا تذكره بالماضى ولاتثير لواعجه نحوه ، فما زالت صورة رفيق الطفولة الذى صارعه وغلبه وحاجة بدنه إلى الحساء الدسم ماثلة فى ذهنه لتلقى سحابة قاتمة على سعادته ، فليس مما يسعده أن يسعد هو دون الآخرين ، وما دام فى هذا العالم من يعانون الألم والشقاء والمسغبة ، فان سعادته الحقيقية الكاملة هى فى أن يخفف من شقاء الناس ومن حاجتهم وقسوة الألم عليهم ، فينذر نفسه لخدمة الآخرين.

وكان حينذاك فى الحادية والعشرين من عمره حين رأى أن يمضى السنوات التسع الباقية على بلوغه الثلاثين فى حياته تلك ، ليقف بعدها جهده وعمله على خدمة البشر ، وإن لم يكن على بينة مما يراه قمينا بتحقيق مايريد ، ولم يرفيا يقوم به من خدمات اجتماعية فى الجمعية التى التحق بها هو وبعض الطلبة لهذا الغرض مايحقق ذاته فى الخدمة العامة . وها هو يقترب من الثلاثين ومازالت الصورة غامضة فى ذهنه ، حتى عثر على نشرة قرأ فيها مقالا عنوانه « حاجات بعثة الكنغو الدينية » وفيه يصف كاتب المقال حالة اقليم جابون فى افريقية الاستوائية الفرنسية ويهيب بالناس فى طلب المعونة لسد حاجة الأهلين الملحة إليها .

ويمضى فى حياته وقد استبان طريقه وعمله القادم ولعله قد ذكر تمثال حديقة « كولمر » وكان مفتوناً به منتصباً بقامته لأمير البحر « بروات » وقد التفت بقاعدته تماثيل ترمز إلى قارات العالم ، وقام بينها تمثال افريقية لزنجى عملاق انحنى رأسه أسى وحزنا وكأنه ينهض من انحناءته الذليلة . واصبحت وجهته هى أفريقية ، أفريقية التى يخيم عليها البؤس والعوز ويقتلها الاستعمار .

ويأخذ فى دراسة الطب حتى يعد نفسه للعمل العظيم الذى ارتآه ، وبين استنكار الناس ودهشتهم مضى فى سبيله لتحقيق الرسالة التى وهب نفسه لها وكان هذا العمل الإنسانى الجليل الذى نال عليه جائزة « نوبل للسلام » وخلد به أكثر مما كان يخلد لكتبه وأبحاثه فى الموسيقى والحضارة والتاريخ :

فالعمل الذى قام به كان أعظم من كل ما كتب ، ولم يكن فى كل ما كتب عن الإنسان والحياة والحضارة إلا مردداً أصداء حياته فى ظل الغابة الافريقية العذراء .

ولعله قد بدأ يفكر فى مصير الإنسان وفى مصير الحضارة التى يعتقد — دون أن يدرك حقيقة ما يعتقد — أنه ينعم فى ظلهـا بالرفد والرخاء والراحة ، ولعل فكرته عن الحضارة قد استوت فى ذهنه حين امتدت غاشية الظلام فى أوائل عام ١٩١٤ لتشمل العالم ولم يكن قد مضى عليه فى

منتجعه الجديد سوى عام واحد ، فقد توالت الأنباء بأن القوم فى أوربا يعبئون الجيوش وما لبث أن سمع بعدها فى يوم من أيام شهر أغسطس بأن الحرب قد أعلنت وأن القوم يصلون نارها ، وما لبث أن جاءه الأمر بأن يعد نفسه وزوجته أسيرى حرب بصفتهما من رعايا ألمانيا التى تشتبك معها فرنسا صاحبة المستعمرة فى حرب مدمرة .

وراح يمتد بتفكيره إلى أوربا وإلى أقوام يتقاتلون وشباب يرقد فى الخنادق متربصاً بعضه ببعض ، فهل تكون خاتمة المطاف فى حضارة العصر وهل هى النهاية الأليمة أم أنها بداية النهاية فى أفول الحضارة .

توقير الحيـاة

وأخذ يردد فى تفكيره : « أنا حياة تريد أن تحيا فى محيط من الحياة يريد أن يحيا » فما من كائن حى إلا ويملك إرادة الحياة مثله سواء بسواء ، وما من كائن حى إلا وله حق الحياة ، وينبغى أن يكون « توقير الحياة » هدف حياتنا وامتناعنا فى كفاحنا الدائم للارتقاء الروحى والمادى ، ففى « توقير الحياة » يتمثل كل ما يمكن أن نصفه بالحب والولاء والرحمة فى هنائنا وشقائنا أو حتى فى كفاحنا .

وتتوارد أفكاره ويمضى فى تدوينها ويكتمل له منها كتابه الذى دعاه « فلسفة الحضارة » .

ولم يكن كتاب «فلسفة الحضارة» كل ما كتب، ولكنه الكتاب الذى يجمع خلاصة تفكيره عن الحياة والكون كما ينطوى على مثله الأعلى فى الحضارة التى ينشدها لجيله وللأجيال القادمة .

وتتردد آراؤه فى « فلسفة الحضارة » فى كتبه الأخرى حتى لتكتمل نظريته فى الحياة والحضارة فيها جميعاً ، وإن انفرد « فلسفة الحضارة » دونها بالصورة الأكاديمية للبحث الفلسفى :

ففى كتابه « حياتى وفكرى » وفى كتابه « توقير الحياة » وفى « على حافة الغابة العذراء » وفى كتاب « البحث عن يسوع » وفى « ذكريات الصبا والشباب » وفى « تطور الفكر الهندى » . تتبدى وحدة تفكيره فى الكون وفى الحياة . وتوقير الحياة هو الإطار العام للفلسفة التى ينشدها وينادى بها . فالحياة عنده مقدسة لايقبل أن تمتهن أو يعتورها الشقاء ، أو تستهدف للموت إلا من أجل الحياة وفى سبيلها ، فالقتل إثم ، والقضاء على حياة حيوان أو طائر أو حتى زهرة نامية هو الآخر إثم ؛ ما لم يكن لمنفعة الحياة ذاتها، فقد يقتطف الفلاح آلاف الأزهار علفاً لأبقاره ولكن ليس من حقه أن يقتطف زهرة واحدة بقصد المتعة أو إرضاء لنزعته . وإذ كان من حقنا أن نذبح الأبقار لنقتات بلحومها، فعلينا أن نتوخى أيسر سبيل للذبح حتى لا نطيل ألم الذبيح . ففى معاناة الألم امتهان « لتوقير الحياة » وعلى كل إنسان أن يحول ما استطاع دون أن ايقاع الألم بالغير ، وعليه ألا يشيح بعينيه عما يمكن أن يمنعه من آلام أى كائن حى ، وإننا لنتوه بالذنوب حين لا نلقى بالا إلى حيوان يتعذب .

ويندرج « توقير الحياة » على ما يمكن أن يبذله الإنسان من عون للآخرين، فعليه أن يقرر بملء إرادته أن فى ماله وجهده حقا للآخرين ، وعليه أن يكرس سعادته ووقته وراحته لنفع الآخرين . وما يملك الإنسان من ثروة مكتسبة أو موروثة يجب أن يكون فى خدمة المجموع طوعا وحبا وكل ما يتمتع به من حرية هى حقه المطلق ، وليس عن طريق النظم والتشريعات التى يضعها المجتمع . فان توقير الحياة لا يتأتى إلا بازدياد الاحساس بها ، ففى هذا الإحساس النامى تتحدد مسئولية الفرد قبل المجتمع وتغدو الثروة التى يملكها الفرد أمانة فى عنقه للمجتمع ، بل إن ما يملكه الإنسان من طاقة هى

بدورها ملك للمجتمع فمن يقوم بمشروع ناجح فى ميدان التجارة أو الصناعة أو فى أى عمل آخر يخدم من يحتاجون إلى العمل لكسب عيشهم شأنه فى هذا شأن من يتنازل عن ثروته أو عن جزء منها للآخرين ، وعلى كل انسان وفقاً للمسئولية التى يحملها وبكل معنى من معانى الحرية المطلقة أن يقرر امكانياته وظروف حياته ، ولكن يجب أن تصل الثروة إلى المجتمع وان تنوعت الوسائل واختلفت الطرق إذا أريد للمجموع أن ينتفع بها إلى أقصى حد .

ولا يصح أن يحملنا « توقير الحياة » على الانطواء وانكار حاجيات الحيـــاة كما تبدو فى الفكر الهندى ، بل يجب أن يحملنا على الاهتمام بكل حياة تقوم من حولنا وان ينمى شعورنا بالمسئولية عنها وتمتد تلك المسئولية إلى محاولة الارتقاء بالحياة إلى أسمى ما ننشد لها من قيم فى كل جانب من جوانبها ، فان ارادة الحياة حين تقوم على توقير الحياة تعنى بكل ألوان التقدم عناية بالغة وفى قدرتها أن تستوى على حالة ذهنية تمكنها من أن تعمل على خير ما يمكن أن تعمل من أجل التقدم تقدم المعرفة ، وتقدم التنظيم الاجتماعى للانسانية والتقدم الروحى فان الحضارة تقوم على مثل عليا أربعة :

المثل الأعلى للفرد ، والمثل الأعلى للتنظيم السياسى والاجتماعى ، والمثل الأعلى للتنظيم الروحى والدينى للمجتمع ، والمثل الأعلى للانسانية بوصفها كلا واحدا ، وفى هذه المثل العليا يتسق الفكر مع التقدم .

ويقوم التقدم فى المعرفة على معنى روحى حين يصب فى قالب الفكر ، فانه يحملنا على الاعتراف والتسليم بأن كل ماهو موجود هو قوة ، أى أنه ارادة الحياة ، فمن المعرفة نستمد القدرة فى السيطرة على الطبيعة ، وتنمو قدراتنا على العمل والحركة ؛

وعلى الرغم من أن تقدم المعرفة يتيح لنا السيطرة على الطبيعة ويسخرها لخدمتنا ، فاننا فى نفس الوقت نقطع ما بيننا وبين الطبيعة ونسلك فى الحياة سلوكاً غير طبيعى ملىء بالرزايا والاخطار .

ويسوق « شفيتسر » فى هذا ما يقصه « تشوانج ـــ تسى » فى بعض مؤلفاته عن تلميذ « الكونتفوشيوس » رأى بستانياً يشقى بحمل الماء من النبع إلى أزهاره ، فسأله : الايريد أن يخفف مما يبذله من جهد ؟ ودله كيف يستخدم الرافعة فى حمل الماء ولكن البستانى يجيب : « سمعت معلمى يقول : إذا استخدم الانسان الآلة ، أدى كل أعماله كالآلة ، ومن يؤدى عمله كالآلة غدا قلبه الذى فى صدره شبيهاً بالآلة ، ومن غدا قلبه شبيهاً بالآلة يفقد البساطة الحقيقية » .

ويقول شفيتسر ما معناه : « ان ما أدركه البستانى فى القرن الخامس قبل الميلاد من خطر ، ينوخ علينا اليوم بكل ثقله ، فسيطرت الآلة على حياة الكثيرين منا وغدونا عبيداً لها تتحكم فينا قواعدها ، وأصبحت حياتنا ضيقة ومرهقة ، ولم تعد لنا فسحة من الوقت للتأمل والاستقراء الذهنى . وأصبحنا جميعاً بصورة متفاوتة فى خطر من أن نستحيل إلى صور انسانية بدلا من كائنـــات لها شخصيتها الذاتية ، وبهذا أصاب الأذى المادى والروحى وجودنا الانسانى ، وشغلتنا معركة العيش عن التفكير فى المثل العليا للحضارة . حتى أصبحنا نعتقد أن مانقوم به هو المثل الأعلى للحضارة ، ونجم عن ذلك مانعانيه من تصور ضال لمعنى الحضارة ، فالمعنى الحقيقى للحضارة أن نظل « انسانيين » وان نحتفظ بذخيرة حياتنا الروحية مع ظروف مدنيتنا المادية الحديثة .

فالأساس الأخلاق هو ما ينبغى أن تقوم عليه حضارة العصر فى رأى « شفيتسر » فالحضارة يجب أن تكون فى جوهرها « أخلاقية » ويؤكد هذا

الرأى — وهو يعلم أنه قد يثير نوعاً من السخرية أو الدهشة فى نفوس من يتعلقون بالاعتبارات التاريخية والمادية والجمالية للحضارة — فيقول إنه بوصفه طبيباً وجراحاً لديه من الروح العصرى ما يمكنه من تقدير جلال ما بلغه العصر من تقدم مادى وصناعى » إلا أنه على يقين من أن العناصر الجماليـة والتاريخية وعمق المعرفة المادية واتساعها لا تكون جوهر الحضارة ، فإن هذه العناصر لا تسفر عن آثارها الحقيقية فى نموها واكتمالها ما لم تستند فى بقائها ونموها إلى استعداد نفسى أخلاقى « ذلك أن الإنسان ليست له قيمة حقيقية بوصفه شخصية انسانية إلا عن طريق كفاحه ليكون على خلق وعلى خلال حميدة » .

نظريته عن الكون

ويرى أن الكيان الخلقى للحضارة لا ينمو إلا من خلال « نظريته فى الكون » فنحن لا نعمل من أجل التقدم الروحى العام والمادى الذى نسميه « حضارة » إلا بالقدر الذى نؤكد به أن العالم والحياة ينطويان معاً على معنى معين ، أو بالقدر الذى نفكر فيه تفكيراً متفائلا . وإنه ليقول : « إن كل ماله قيمة لم يتحقق فى هذه الدنيا إلا بالحماسة والتضحية بالنفس »

والفكرة الأساسية فى نظريته عن الكون — كما يقول — تتمثل فى أن « علاقتى بوجودى وبالعالم الموضوعى إنما تتحدد بتوقيرى للحياة وتمجيدها ، وهذا التوقير للحياة ما هو إلا عنصر من عناصر « ارادتى للحياة » وهو عنصر داع لنفسه كلما فكرت فى حياتى وفى العالم وفى موقفى العقلى لتوقير الحياة وتمجيدها ، وهو ما يجب أن يميز صلتى بكل صور الحياة ، وليس الذى يحدد صلتى بوجودى الذاتى وبوجودى العام نوع من أنواع النفوذ فى الطبيعة الحقيقية للعالم ، بل هو ارادتى للحياة التى تنمى قوة التأمل فى الذات وفى العالم » .

ونستطيع أن نتبين نظرية « شفيتسر » فى الحضارة من خلال ثلاث حقائق بسيطة تبدو واضحة محددة فى كل ما كتب : الحقيقة الأولى هى توقير الحياة وقد أفرد لها كتاباً بهذا العنوان ، وعاد إليها فى كتابه « فلسفة الحضارة » وسط تيه من الآراء الفلسفية التجريدية الذى يحاول جاهداً أن يطبع بها آراءه بالطابع الأكاديمى فيغرق فى صور من الجدل المجرد كثيراً ما يبعد به عن الحقيقة أو يعلو فوقها إلى آفاق من المثل العليا فى الأخلاق وفى الطبيعة .

والحقيقة الثانية هى المنحى الأخلاقى للحضارة مرتبطاً بالمنفعة والخير والإيثار ، وليس الخير والايثار أن ينكر الفرد ذاته ، ولكن بقدر ما أحب لنفسى من خير فعلى أن أحبه للآخرين . أو بعبارة أخرى ترد له فى كتابه « توقير الحياة » هى : إذا كنت مخلوقاً يفكر لحق على أن أنظر إلى حياة الآخرين نظرة تستوى فى التقدير والولاء ونظرتى إلى حياتى ذاتها ، ذلك أننى قمين بأن أدرك أن أية حياة تنشد من أعماقها ما أنشده لحياتى من النمو والاكتمال » .

وتتمثل الأخلاق عنده فى إعلاء كل ما هو روحى أو متصل بالسلوك الخير للانسان ، وإن كان لا يفصل بين الاتجاه الروحى والسلوكى للإنسان إلا بقدر ما يشذ السلوك عن معنى الأخلاق ، وهى نفس النظرة التى ينظر بها إلى التقدم المادى للحضارة أو للمعرفة المادية فطالما كان التقدم المادى قائماً على أساس روحى وطالما ارتبطت المعرفة المادية بالروح كان ارتباطهما بالأخلاق والسلوك الأخلاق قوياً وثيقاً .

وما انهيار الحضارة إلا لأننا نجفو ونتجاهل المثل الأخلاقية والروحية التى تستند إلى العقل ،

وقد بدأ هذا – فى رأيه – فى منتصف القرن التاسع عشر إذ أخذت الصلة بين الأخلاق والحقيقة تتداعى حتى ذوت نهائياً عند ما أخذ فلاسفة ذلك القرن يسيئون إلى الحقيقة حين سودوا الفكر المجرد على حقائق العالم الواقعية . وحين دعوا إلى طائفة من الأفكار الأخلاقية قصد بها أن تضع علاقات جديدة محل العلاقات القائمة فى الأفكار وفى البيئة المادية للإنسان بحيث غدا من العسير المزج بين المثــل « الأخلاقية والحقيقة الواقعية » فضعفت المعتقدات التى كانت تزود الحضارة بقوتها الدافعة ، فحين ذوت النزعة العقلية ذوت معها « المعتقدات المتفائلة فى إطارها الأخلاقى للكون وللإنسانية وللمجتمع والإنسان » .

وقيود العصر وما يحيط بالفرد من إرهاق العمل قد جرد الحضارة من مقومات التطور والنماء،

فإن قدرة الإنسان على التقدم ، تتوقف على مدى ما يتمتع به من فكر ومن حرية إذ ينبغى أن يكون مفكراً ليتسنى له فهم مثله ، وينبغى أن يكون حراً حتى يستطيع أن يدفع بمثله فى الحياة العامة ، فعلى الأحرار وحدهم يقوم بناء الحضارة ، والحرية هى الحرية المادية والروحية وليس هناك ما يفصل بينهما .

وقد ذوت القدرة وتضاءلت الحرية عند الناس فى عالم اليوم ، فالصانع الذى كان سيد نفسه قد غدا عبداً للآلة ، وأصبح على كل فرد أن يقوم بقدر مفرط من العمل مما يعوق نمو الروح فيتضاءل الفكر وتعم السطحية التى غدت سمة على الناس فى عالم اليوم ، هذا فضلا عما يؤدى إليه التخصص من تجريد الفكر من الشمول والعمق .

والحقيقة الثالثة هى حاجتنا إلى نظرية فى الكون فهى التى تحدد لنا ماهية الروح التى نعيش ويعيش العصر بها .

ويحدد « شفيتسر » الأسس التى يجب توافرها فى « نظرية فى الكون » لتكون قادرة على خلق حضارة فيقول إنها يجب أن تكون ثمرة التفكير فما من شىء تتوفر له القوة الروحية للتأثير فى المجموع الإنسانى إلا إذا كان وليد التفكير ومتجهاً إلى الفكر ، ويجب أن تكون متفائلة وأخلاقية ، ولا تكون متفائلة ما لم تؤكد أن للحياة قيمة فى ذاتها ، فمن هذا التوكيد يبرز الحافز ويرتفع إلى الوجود وإلى أعلى مستوى من التقدير طالما كان تأثيرنا عليه جلياً ، ويقوم النشاط الرامى إلى إصلاح أحوال الفرد وحالة المجتمع والدولة والإنسانية ، وتسيطر الروح على قوى الطبيعة والتنظيم الاجتماعى الأعلى للكون ، والأخلاق هى قوام الكمال الذاتى لشخصية الفرد ، وهى وإن كانت لا صلة لها بالتفاؤل أو التشاؤم ولكنها تتسع وتضيق وفقاً لارتباطها بأى منهما ،

ولكن غاية الأخلاق تتسع كلما كانت صلتها بنظرية فى الكون تؤكد العالم والحياة أشد وأقوى ، حيث تتجه إلى كمال الفرد فى ذاته وتوجه نشاطه بحيث يؤثر فى غيره من الناس وفى العالم على السواء ، وبهذا يمكن للنظرية الكونية المتفائلة الأخلاقية أن تقيم مع الأخلاق بناء للحضارة ، ولن تستطيع واحدة منهما بمفردها أن تنهض بهذا البناء : فالتفاؤل يعزز الثقة بأن عملية تطور العالم تنطوى على هدف روحى حقيقى ، وبأن العلاقات الطيبة للعالم والمجتمع تهيئ الكمال الروحى والأخلاقى للفرد ، والأخلاق تنمى القدرة فى الاستعداد العقلى الضرورى للتأثير فى العالم وفى المجتمع ، وبوجود نوع من الاتساق والتعاون فى أعمالنا يتسق الكمال الروحى والأخلاقى للفرد وهو غاية الحضارة ومرماها الأصيل ؟

وقد حاول « شفيتسر » فى عرض نظريتـه وآرائه عن الحضارة أن ينأى بنفسه عن الفلسفة ومزالقها وتفريعاتها العديدة ، ولكنه وجد نفسه فى النهاية وقد غاص فى أعماقها إلى النهاية فلم يكتف بعرض النظريات المختلفة بل تناول التطور التاريخى للفلسفة فى علاقتها بنظرية فى الكون ، وإن كان قد تحرر إلى حد ما من المصطلحات الفلسفية إلا أنه فى تحرره منها كان يبدو أكثر غموضاً مما هى عليه . وبالرغم من بساطة الفكرة التى تقوم على نظريته اذا افترضنا أنه قد جاء بنظرية جديدة فى فلسفة الحضارة ، فانه يكرر نفسه ويعود إلى ما بدأ به بدلائل أخرى وكأنه يؤكد صدق ماينشد وإيمانه بحقيقة ما يقول :

> وما من شك فى أن « شفيتسر » كان عميق الإيمان بكل بادرة من بوادر فكره ، إلا أنه يبدو أكثر عمقاً وبساطة فى كتبه العديدة مما هو عليه فى فلسفة الحضارة . . وإن لم يأت فى فلسفة الحضارة بما يزيد على آرائه ونظرته للحياة فى كتبه الأخرى .

وليس فى فكره على خصوبته تجديد أو ابتكار فسعادة الإنسان قد شغلت الفلاسفة والمفكرين منذ أقدم العصور وكانت هى المحور الذى تدور حوله التعاليم الدينية ، ولكنه حين يربط خير الإنسان بالنظرة الفلسفية يخرج بالفلسفة من إطارها الطبيعى لربط بينها وبين علم الأخلاق وعلم الجمال بل ويدمجها فى التصوف وفى تعاليم الدين ، وإن كان لا يبغى هذا حقاً ، فكل ما يبغيه أن يقيم عالماً من الحق والخير والجمال يسمو فيه الخلق والضمير وتعلو فيه قيمة الحياة والإنسان .

وهذا الفكر الذى لا نجرده من الفلسفة والتصوف ولا من النظرة المسيحية الخالصة للحياة والإنسان ، وان كنا لا نعده فكراً فلسفياً خالصاً ، أو نزعة صوفية متجردة ، أو أحساساً دينياً مغرقاً فى الأيمان ، هو الفكر الذى تسمو فيه طبيعة الإنسان إلى الذروة من كمال الوجود ، وهو الفكر الذى يتجلى فيه الوجود كله وحدة منسقة تنشد الكمال مهما لج فى العداوة أو العنف أو الشذوذ فليست جميعاً إلا ضلالا فى الفكر تغذيه التربية الخاطئة أو الفلسفة الضالة أو الطمع الإنسانى الأهوج القائم على الأنانية أو القسوة لأنه تجرد من الروح ومن التفكير العقلى القائم على الحقيقة الواقعية .

وقد تعد نظرية « شفيتسر » فى الحضارة نظرية متسامية مغرقة فى تساميها بحيث تشذ على مألوف الطبيعة البشرية ، ولكن ما من شك فى أن آراءه فى الحياة وفى الوجود وفى الطبيعة المطلقة التى يقيم عليها دعائم مذهبه فى الأخلاق ، تترك صدى رتيبا فى وجدان عالم قاسى أهوال حربين عالميتين فى مدى جيل واحد جلبتا عليه ألواناً من التعاسة والبؤس تفوق طاقة البشر وتزرى بكماله الإنسانى .

> فعالم اليوم يبحث عن وجوده الحق فى هذا الضياع الذى يخيم عليه ، وفيما يقاسى من ألوان الأستعباد التى فاقت عبودية العصر القديم ، وفيما يعانيه من قسوة وظلم جلبهما عليه جهله وحمقه .

والفكرة التى راودت عقل « شفيتسر » هى نفسها ما تراود عقول كثيرين غيره من المفكرين ولكنها تأخذ عند « شفيتسر » اتجاهاً محدداً فى الفكر وفى العمل . العمل الذى حمله إلى قلب الغابة العذراء فى المجاهل الإفريقية ليعلى من كرامة الإنسان فى عالم غاضت فيه كل قيم الحق والخير .

حسن فوزى النجار

نحن وثقافة الغرب

● إن العلاقة بين منطقة الشرق الأوسط بالذات وبين الغرب أعقد من أن تكون مجرد أزدواج حضارى ، وإنما هى علاقة تداخل وتشابك وثيق لا ينبغى معه أن يقوم بين المثقفين مثل هذا الخلاف الحاد حول الرجوع إلى التراث أو الاقتداء بالغرب .

● وعند ما يكون الاتصال بين حضارتين على هذا النمط ، فمن الصعب أن نتحدث فى هذه الحالة عن حضارة غربية خالصة وحضارة شرقية خالصة، لأن كلتا الحضارتين تضم فى تكوينها الداخلى عناصر أساسية من الحضارة الأخرى .



أفلاطون



طه حسين

دكتور فؤاد زكريا

● مشكلة التضاد بين التراث القومي والحضارة الغربية الحديثة لا ينبغي أن تحتل في تفكيرنا المعاصر كل هذه الأهمية ، لأن هذا التضاد غير قائم أصلا بالصورة التي يقوم بها بين حضارات كثيرة أخرى .

في العالم اليوم حضارة متفوقة تفوقاً لا شك فيه ، هي الحضارة الغربية ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة . وفيه أيضاً حضارات لم تبلغ هذا القدر من التفوق ، ولكن كلا منها يعتز بماض مجيد ، ويفخر بتراث أسهم بنصيب هام في بلوغ المدنية مستواها الحالي . ولما كانت الحضارة الغربية متفوقة ولكنها حديثة العهد نسبيا ، والحضارات الأخرى ، مع عدم تفوقها الحالي ، لها جذور ممتدة إلى أقدم العهود ،

فقد ترتب على ذلك انقسام بين المثقفين من أبناء الحضارات غير الغربية حول الهدف الذي ينبغي أن تتجه إليه ثقافتهم : أهو مسايرة الحضارة الغربية الجديدة ، أم إحياء الحضارة القومية الأصيلة ؟

ونظراً إلى أن الحجج التي يستند إليها كل من هذين الطرفين قوية مقنعة ، فقد كان من الطبيعي أن يحتدم الخلاف بينهما ، ويبدو كأنه خلاف يستحيل التوفيق بين أطرافه . ذلك لأن أنصار التمسك بالتراث يستندون في دعوتهم إلى أساس متين ، هو ضرورة المحافظة على وحدة الأمة عن طريق التعلق بماضيها والاعتزاز به ، وهو هدف لا يستطيع أحد أن ينكر أهميته ، حتى من كان له رأى مخالف في الوسائل المؤدية إليه . ومن جهة أخرى فان أنصار مسايرة الحضارة الغربية الحديثة يرتكزون بدورهم على حجة لا مفر من الاعتراف بقوتها : هي عظمة حضارة الغرب في القرون الأخيرة وتفوقها الساحق في جميع المجالات ، من علمية وفكرية وفنية واجتماعية . وهم يؤكدون أن من العبث اتخاذ موقف العناد في هذا الصدد ، إذ أن الحضارة المتقدمة هي التي تسود دائماً ، ومن المحال أن تستطيع أمة أن توصد أبوابها في وجه التفوق الحضاري الذي يأتيها من مصدر خارجي ، لأن هذا التفوق سيفرض نفسه سواء شاءت هذه الأمة أم أبت ، وكل ما ستجنيه من العناد هو استمرارها في التخلف واستمرار الآخرين في السبق .



حسين فوزي

الموقف ذو الاتجاه الواحد

ومن المؤكد أن أنصار كل من هذين الطرفين يعانون عن وعى أو دون وعى ، نوعاً من أزمة الضمير نتيجة لتشبثهم بموقفهم ذى الاتجاه الواحد .

ذلك لأن من يدعو إلى المحافظة على التراث الحضاري القومى يعلم ، على الرغم من قوة حجته ، أن الحضارة الغربية لا تزال هى التى تقود العالم ، ويدرك أن تجاهل هذه الحضارة والاكتفاء باحياء التراث كفيل بأن يزيد الهوة بيننا وبينهم اتساعاً . وهو يلمس حوله فى كل يوم انتصارات جديدة فى ميادين العلم ، وتجارب شيقة غير مألوفة فى الأدب والفن ، فلا بد أن يؤدى به ذلك آخر الأمر إلى الإحساس بضعف موقفه ، وبأن من الضرورى إقامة نوع من الاتصال بين بلاده وبين أصحاب الحضارة المتقدمة ، حتى يشعر المثقفون بأنهم يسايرون موكب الزمان ولا يتخلفون عن ركبه . ومن جهة أخرى فان دعاة الاقتداء بالحضارة الغربية لا بد أن يشعروا ، عاجلا أو آجلا ، بأنهم قوم مقتلعون من جذورهم ، وبأن روابطهم بماضيهم منعدمة . صحيح أنهم يشايعون حضارة تتميز بقوة مادية وروحية طاغية ، ولكنهم يحسون بأنفسهم دخلاء على هذه الحضارة غرباء فيها ، ويلتمسون لأنفسهم مكاناً فيها فلا يجدونه ، وينتهى بهم الأمر إلى إدراك قصور دعوتهم ، والشعور بأنهم — بمعنى معين — قوم لا ينتمون إلى الماضى الأصيل ولا إلى الحاضر الدخيل وبالاختصار ،

فإن أزمة الضمير هذه تواجه أنصار التراث القومى ، وأنصار الحضارة الغربية معاً ، وذلك حين يتشبث كل منهم بموقفه ويأبى الاعتراف بسلامة موقف الطرف الآخر .

هذه الأزمة ، كما قلت ، تواجه المثقفين فى جميع أرجاء العالم غير الغربى ، وضمنه بطبيعة الحال العالم العربى ومنطقة الشرق الأوسـط بوجه عام

ومع ذلك ففى اعتقادى أن هذه المنطقة الأخيرة على وجه التحديد وضعاً خاصاً، ينبغى أن يخفف إلى حد بعيد من وقع هذه الأزمة على ضمائر المثقفين فيها ، بل ينبغى أن يؤدى آخر الأمر إلى إزالة الخلاف بين وجهتى النظر المتعارضين .

فقد كان الاتصال وثيقاً إلى أبعد حد بين حضارات الشرق الأوسط — ومنها الحضارة العربية — وبين الحضارة الغربية ، على مر العصور . وإذا كان إدراك هذه الرابطة القوية بين الشرق الأوسط وبين جذور الحضارة الغربية حقيقة لا يصعب إثباتها ، فان الكثيرين يعجزون عن استخلاص النتيجة الضرورية التى تترتب على هذه الحقيقة : وهى أن من الواجب ألا يجد المثقفون فى هذه المنطقة من العالم — على وجه التخصيص — حرجاً فى مسايرتهم للحضارة الغربية ، لأن هذه الحضارة ذاتها لم تتحرج فى الماضى من استخلاص دعاماتها الأساسية من حضارات الشرق الأوسط . وبعبارة أخرى فإن

العلاقة بين منطقة الشرق الأوسط بالذات ، وبين الغرب ، أعقد من أن تكون مجرد ازدواج حضارى ، وإنما هى علاقة تداخل وتشابك وثيق ، لا ينبغى معه أن يقوم بين المثقفين مثل هذا الخلاف الحاد حول الرجوع إلى التراث أو الاقتداء بالغرب .



نمط الأخذ والعطاء

وأستطيع أن ألخص النمط الذى جرى عليه الاتصال بين الشرق الأوسط وبين الغرب ، من الوجهة الحضارية ، بأنه أخذ وعطاء متناوبان ومتكرران : أى أن الشرق الأوسط بدأ باعطاء الغرب مقومات أساسية لحضارته ، ثم أخذ منه عناصر دفعت بثقافته إلى الأمام ، ثم عاد فأعطاه

عناصر أخرى ، وهكذا على التوالى ؛ وعندما يكون

الاتصال بين حضارتين على هذا النمط ، فمن الصعب أن نتحدث فى هذه الحالة عن حضارة غربية خالصة وحضارة شرقية خالصة ، لأن كلتا الحضارتين تضم فى تكوينها الداخلى عناصر أساسية من الحضارة الأخرى .

١ — كان أول اتصال سجله التاريخ بين حضارة الشرق الأوسط وبين الغرب يمثل مرحلة عطاء كبرى من الشرق إلى الغرب — وهذا أمر طبيعى لأن الشرق الأوسط ، كما هو معروف ، كان هو المهد الأول للحضارة العالمية الحالية . وقد كان لحركة العطاء هذه مظهر علمى وفلسفى فى مطلع العصور القديمة ؛ ذلك لأن فلسفة اليونانيين حين أخذت بوادرها فى الظهور ، فى القرن السادس قبل الميلاد ، كانت فى واقع الأمر نقطة نهاية تطور فكرى وعلمى فى الشرق بقدر ما كانت نقطة بداية تطور عقلى فى الغرب ؛ وفى كل يوم يزداد رجحان كفة الرأى القائل بأن الفلسفة اليونانية لم تبدأ بداية تلقائية — كما تصور الكثيرون فى القرن الماضى — وإنما كان ظهورها على أرض اليونان نتيجة لمؤثرات قوية مستمدة أساساً من الحضارات القديمة فى الشرق الأوسط .

ومن المؤكد أن الكلام عن « المعجزة اليونانية » ليس إلا اعترافاً بالعجز عن تعليل قيام هذه الظاهرة الفذة فى تاريخ الفكر البشرى ، وهى النمو السريع لمجموعة من المذاهب الفلسفية التى كان لها تأثيرها الدائم فى الحياة العقلية للإنسان .

فالتفكير العلمى يأبى الاعتراف بمثل هذه الطفرات المفاجئة ، ويكشف لنا عن أدلة متزايدة على وجود تطور متدرج من الحكمة الشرقية إلى التفلسف اليونانى . ويكفى لإثبات ذلك أن نقول إن أولى المدارس الفلسفية اليونانية كانت فى مدن تنتمى جغرافياً إلى الشرق الأوسط ، وإن تكن من الوجهة



الحضارية مدناً يونانية ، فضلا عن أن زيارات كبار الفلاسفة اليونانيين الأوائل لبلاد الشرق الأوسط وتأثرهم بعلمها هى حقائق ثابتة تاريخياً .

ولقد كانت شخصية أفلاطون ، وهى أضخم الشخصيات فى الفلسفة اليونانية ، تجمع فى ذاتها خلاصة هذه المؤثرات الشرقية : ذلك لأنه قام برحلات متعددة فى الشرق ، وخاصة مصر ، واقتبس من حكمة الشرق عناصر كثيرة . وفضلا عن ذلك فقد ظهرت المؤثرات الشرقية فى فلسفته بوضوح كامل : فالديانات والنحل الشرقية القديمة قد تركت آثارها واضحة فى فلسفة أفلاطون ، ولم تكن العقائد الأورفية والفيثاغورية التى كان لها أقوى الأثر فى تفكيره إلا وسيلة لنقل التيارات الديلية فى الشرق إلى اليونان : وفى وسع المرء أن يقول ،

بعد تحليل دقيق لاتجاه تفكير أفلاطون ، إنه كان فيلسوفاً نصف شرقى ونصف يونانى ، وأنه هو ذاته كان أكبر دليل على اتصال حضارات الشرق الأوسط القديمة بالحضارة الغربية ممثلة فى اليونان .

فاذا أدركنا أن التفكير الغربى ، منذ أيام اليونان القديمة حتى اليوم ، يتضمن عنصراً أفلاطونياً متصلا يظهر أحياناً بصورة صريحة ويظهر فى كثير من الأحيان بصورة ضمنية — وإذا أدركنا أن ظل

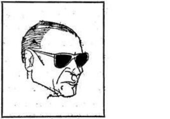
أفلاطون ما زال ممتداً فى طريقة التفلسف الغربية حتى عصرنا الحالى ، وأن حضارة الغرب بأسرها مبنية على أسس رئيسية من أهمها الأساس الأفلاطونى — إذا أدركنا هذا كله، تبين لنا مدى تشابك الصلة بين الحضارات القديمة فى الشرق الأوسط وبين الحضارة الغربية فى تطوراتها الأولى ، واتضح لنا أن عطاء الشرق للغرب ، فى هذه المرحلة الأولى من تاريخه الثقافى ، لم يكن ثانوى الأهمية على الاطلاق كما دأب البعض على تصويره .

وفى أواخر العصور القديمة اتخذت حركة التأثير الشرقى فى الغرب شكلا آخر ، هو الشكل الدينى . ذلك لأن المسيحية ، كما هو معلوم ، ديانة شرقية خالصة ، شقت طريقها إلى الغرب ، فى الإمبراطورية الرومانية ، بصعوبة بالغة فى بداية الأمر ، حتى استتب لها الأمر فى النهاية ، وأصبحت هى العقيدة الرسمية للعالم الغربى بأسره . وبعبارة أخرى فان الحياة الروحية فى الحضارة الغربية ترتكز منذ أوائل العصر الوسيط ، على عقيدة تنتمى إلى صميم الشرق الأوسط ، وترتبط ارتباطاً أساسياً بالإقليم الذى نشأت فيه . ومن المعروف أن هناك خطا متصلا يربط بين عقائد الشرق الأوسط الثلاث : اليهودية والمسيحية والإسلام ، وأن هذا الخط يبدو أوضح ما يكون فى نظر من يتأمل هذه العقائد من منظور عالمى شامل ، ويقارنها بعقائد الشرق الأقصى مثلا . ومعنى ذلك أن الأساس الدينى لشعوب الشرق الأوسط وللشعوب الغربية متقارب إلى أقصى حد . ولا جدال فى أن هذه العقيدة الشرقية الأصل — أعنى المسيحية — لها فى حضارة الغرب أهمية أساسية. صحيح أن من الكتاب من يرون أن كل ما فى الغرب من خصب فكرى وعمق علمى قد ظهر على الرغم من المسيحية ، لا بسببها . ولكن هؤلاء الأخرين أنفسهم يعترفون ضمناً بأن للمسيحية دورها الكبير فى تشكيل حضارة الغرب ، وإن يكن هذا الدور قد اتخذ طابعاً سلبياً . وعلى أية حال، فسواء نظرنا إلى هذا الدور على أنه سلبى أم إيجابى ، فلا جدال فى أن المسيحية ، من حيث هى عنصر أساسى بنيت عليه الحضارة الغربية طوال الألفى عام الأخيرة ، دليل حى على أن الرابطة بين حضارات الشرق الأوسط والحضارة الغربية رابطة تداخل وثيق ، لا مجرد اتصال سطحى خارجى .

٢ — أما المرحلة الثانيـة فى علاقة هاتين الحضارتين فمن الطبيعى أن تكون مرحلة أخذ : أعنى أن الغرب هو الذى قدم إلى الشرق فى هذه المرحلة عناصر أساسية فى غذائه الروحى . فقد ظهرت فى الغرب ، كما قلنا من قبل ، مذاهب فلسفية شامخة ، ونظريات علمية هامة ، تمكن بها اليونانيون من أن ينقلوا الإنسان نهائياً من عهد الأسطورة والخرافة إلى عهد التفكير المنطقى المنظم .



وكان من الطبيعى أن تمتد آثار هذه الحركة الفكرية الهائلة إلى الشعوب المجاورة ، وبالفعل استجابت الشعوب العربية للمؤثرات اليونانية حالما سنحت لها الفرصة . وكانت حركة الترجمة الهائلة التى نقلت بها المؤلفات الفلسفية اليونانية إلى السريانية والعربية دليلا آخر على مدى التقارب الحضارى بين هاتين المنطقتين . والواقع أن هذه الحركة كانت ، بالنسبة إلى هذا العصر ، تمثل ظاهرة فريدة ليس لها فى العالم نظر . ولو سألنا أنفسنا : أى شعوب الأرض تمكنت من استيعاب تراث اليونانيين والافادة منه بعمق ووعى فى هذه الفترة البعيدة من العصور الوسطى ، لكان الجواب : شعوب الشرق الأوسط



وحدها : فهذه الشعوب ، ولا سيما العرب ، هي وحدها التي تجاوبت مع الثورة الفكرية الضخمة التي بدأها اليونانيون ، وأدمجت الفلسفات اليونانية في تراثها الحضاري ، حتى أثمر هذا كله فلسفة إسلامية لا تستطيع أن تضع فيها الحد الفاصل بين ما هو إسلامي أو عربي بحت وما هو يوناني .

٣ — وأعقبت مرحلة الأخذ هذه مباشرة مرحلة عطاء . ذلك لأن الفلسفة الإسلامية والعلم العربي ، حين بلغا دور النضج ، قد امتد تأثيرهما تدريجاً حتى وصل إلى الغرب ، فاذا بالغرب يتعرف على فلسفته القديمة مرة أخرى ، وبعد مضي أكثر من ألف عام على اختفاء آخر آثارها ، من خلال العرب .

وكانت الترجمات اللاتينية للترجمات العربية . هي العامل الرئيسي الذي أدى إلى تعريف أوروبا بفلسفة اليونانيين في أواخر العصور الوسطى . وبفضل هذه الترجمات ، وكذلك بفضل العلم العربي الأصيل الذي شق له طريقين رئيسيين إلى أوروبا : طريق الحروب الصليبية ، وطريق الأندلس — أتيح للأوروبيين أخيراً أن يعملوا على إحياء العلم والفكر في عصر النهضة بعد طول ركودهما في العصر الوسيط . والحق أن المرء حين يمعن الفكر في هذه الظاهرة التي أصبحت مألوفة يمر بها الكثيرون دون أن يجدوا فيها ما يستلفت النظر ، يرى فيها ظاهرة فريدة بحق في تاريخ الاتصال الحضاري : فأين نجد مثالاً آخر لحضارة تتعرف على نفسها وتهتدي إلى ذاتها وتحيي ماضيها عن طريق حضارة أخرى ؟ من الواضح أن الصلة بين الحضارة العربية وحضارة الغرب في العصور الوسطى كانت صلة فريدة حقاً ، إذ أن الغرب لم يستطع أن ينهض من جديد بقواه الذاتية ، وإنما احتاج إلى دماء جديدة تبعث فيه الحيوية وتمكنه من استرداد نشاطه الذي فقده في ظلام العصور الوسطى الطويل ، فاستمدها من أقرب الحضارات إليه ، وكان في ذلك نوع نادر من الأخوة الحضارية : حيث تقوم حضارة باختزان ثروة حضارة أخرى خلال فترة ضعف هذه الأخيرة واعتلالها ، ثم تردها لها في الوقت المناسب ، بعد أن تضيف إليها المزيد من عندها ، لكي تعود هذه إلى استثمارها والانتفاع بها من جديد . فاذا أدركنا أن هذه الظاهرة التي نسميها بالأخوة الحضارية ، هي أهم العوامل التي ساعدت على قيام عصر النهضة الأوروبية ، وإذا علمنا أن هذا العصر هو الذي بدأ حركة التقدم العلمي الهائل الذي تميز به الغرب طوال القرون الثلاثة الأخيرة من تاريخه ، لاتضح لنا مرة أخرى ، أن بين الغرب وبين الشرق الأوسط ، ولا سيما العربي منه ، روابط يستحيل معها الكلام عن أي تنافر بين حضارتيهما .

٤ — وتلت مرحلة العطاء هذه مرحلة أخذ ، هي الممتدة من عصر النهضة الأوروبية إلى عصرنا الحاضر . في هذه المرحلة أثبت الغرب تفوقه بما لا يدع مجالاً للشك ، وذلك في الميدان العلمي والفني والاجتماعي في آن واحد . وأتيح للغرب ، بعد أن أحسن الإفادة مما تلقاه من العرب ، أن يبني علماً شامخاً استطاع بتطبيقاته العملية أن يغير وجه حياة الإنسان في العالم بأسره ، وما زالت قدراته هذه في اتساع مستمر . وتلك هي الصفة الرئيسية للمرحلة الحالية من تاريخ العالم : فالعلم اليوم ، كما يدرس في الشرق والغرب هو علم غربي إلى حد بعيد . والنظريات الاجتماعية

التي تهز أركان العالم وتقوض نظمه الموروثة وتمتد آثارها إلى أبعد أطراف الأرض هي في الأصل نظريات غربية مرتبطة بفلسفات غربية . وكل اتجاه فني جديد في الغرب - في الأدب أو الموسيقى أو الرسم أو النحت - يغزو العالم كله ويلهب خيال المثقفين فيه ويثير مناقشات ومجادلات مستمرة ، لا في بلاده الأصيلة وحدها ، بل في بلاد ذات جذور حضارية مختلفة عنها كل الاختلاف .

ليست هناك ثنائية حضارية . .

هذا النمط المتكرر من الاتصال الحضاري بين الشرق الأوسط وبين الغرب ، بما فيه من أخذ وعطاء متعاقبين ، يثبت لنا أن للعلاقة بين هذين الإقليمين طابعاً خاصاً فريداً يندر أن نجد له نظيراً في حالات الاتصال الحضارى الأخرى . ذلك لأن هناك أدلة لا شك فيها على أن ما وصل إليه الغرب في مرحلته الراهنة من تقدم ، إنما كان نتيجة لتضافر حضارات الشرق الأوسط معه في العصور القديمة والوسطى وأوائل العصور الحديثة . ففي مراحل متعددة كان الشرق يقدم إلى الغرب المادة الخام لحضارته ، فيصوغها هذا في أشكال محددة منظمة : قدم إليه معلومات عملية تطبيقية مستمدة من خبرته الحرفية والزراعية القديمة ، فصاغها الغرب في اليونان على شكل نظريات هندسية ورياضية أيام فيثاغورس وإقليدس . وقدم إليه مبادئ روحية في العقيدة المسيحية جعلها الغرب لاهوتاً منظماً في العصور الوسطى ، وحورها تبعاً لمقتضيات حياته الخاصة في حركات الإصلاح الديني في عصر النهضة . وقدم إليه ترجمات للفلسفة اليونانية وشروحاً لها ، ومناهج تجريبية للبحث العلمي الذي ازدهر في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية ، فاتخذ الغرب من هذا كله أساساً لنهضة علمية وفكرية ضخمة تتسع آفاقها حتى اليوم على نحو متزايد .

وعلى ذلك ، فاذا كان الغرب في المرحلة الراهنة من تاريخ العالم متفوقاً على غيره من الحضارات تفوقاً لا شك فيه ، وإذا كان المثقفون المنتمون إلى حضارات متعددة يجدون حرجاً في الأخذ عن حضارة غربية تماماً عنهم كالحضارة الغربية ، فينبغي أن يخف هذا الحرج إلى حد بعيد عند المثقفين المنتمين إلى الحضارة العربية ، وحضارة الشرق الأوسط بوجه عام ، إذ أنهم حين يأخذون اليوم عن الغرب فهم إنما يهتدون من جديد إلى كثير من العناصر التي سبق لبلادهم أن قدمتها للغرب وإن تكن مصوغة في شكل جديد . وإذا كان الأمر كذلك ، فمن واجبنا أن نتخلى تماماً عن ذلك الموقف الذي نعتقد فيه بوجود ثنائية حضارية قاطعة ، لا يكون لنا فيها مفر من الاختيار بين أحد أمرين لا ثالث لهما : إما التمسك بتراثنا القومي ، وإما مسايرة الحضارة الغربية . ذلك لأن تراثنا متداخل مع تاريخهم ، وماضينا قد أثر في حاضرهم ، والدور الذي قمنا به لكي تبلغ حضارة الغرب مستواها الحالي حقيقة لا يمكن إنكارها ، ولو جاز لنا أن نضع عقولنا أمام هذا الاختيار المزدوج ونرغمها على أن تنحاز إلى أحد الطرفين دون الآخر ، لجاز للغربي بدوره أن يدعو إلى التخلي عن كل ما يتصل بالمسيحية من قريب أو بعيد لأنها ذات أصل شرقي ، ولجاز له أن ينظر إلى حركة إحياء العلوم في عصر النهضة على أنها غزو حضارى أجنبي ، لأن القوة الدافعة لها كانت علوم العرب وفلسفاتهم !



حضارة الغرب وحضارة الشرق الأقصى

إن التضاد الحقيقي ، والازدواج الحضاري بمعناه الصحيح ، إنما يكون بين الغرب وبين بلاد الشرق الأقصى ، ولو اتخذنا اليابان مثالا لبلدان هذا



الإقليم ، لوجدناها ظلت منعزلة عن كل المؤثرات الغربية انعزالا شبه تام حتى القرن التاسع عشر ، ولم يكن يقوم بينها وبين الغرب أى اتصال حضارى يذكر قبل ذلك العهد . وفجأة ، ومنذ فترة لا تزيد عن المائة عام إلا قليلا ، تحولت اليابان إلى بلد يقتبس الأساليب الغربية فى كثير من مظاهر حياته ، حتى أصبح اليوم غارقاً فى خضم الحضارة الغربية : تظهر فيه تياراتها الأدبية والفنية الجديدة بعد ظهورها فى بلادها الأصلية بقليل ، ويحاكى الشباب فيه أبناء الغرب فى هواياتهم ومظهرهم وأساليب معيشتهم :

فإذا أدركنا أن التيار المحافظ على التراث القوى فى هذا البلد الآسيوى مازال محتفظاً بقوته ، وأن التقاليد الحضارية مازالت لها مكانتها المتأصلة فى نفس هذا الشعب ، لأمكننا أن ندرك مدى حدة الأزدواج الحضارى فى هذه الحالة ، ومدى الأزمة التى يعانيها المثقفون نتيجة لهذا الازدواج .

ومن الأمور الجديرة بالملاحظة أن الأوروبى عندما يبحث عن نمط من الحياة مخالف تماماً للنمط الذى يعيش عليه ، لا يلتمسه فى الشرق الأوسط ، بل فى الشرق الأقصى . فهناك يجد ما ينشده من حضارة مختلفة كل الاختلاف عن حضارته الغربية . هناك يجد شعوباً عاشت آلاف السنين بعقائد مختلفة ، وتقاليد خاصة بها ، ويجد تراثاً ظل قروناً طويلة مقفلا على نفسه فى وجه المؤثرات الخارجية ، ولا سيما الأوروبية ، أى أنه بالاختصار يجد نمط الحياة الذى يقف مع النمط الغربى على طرفى نقيض . أما بالنسبة إلى الشرق الأوسط ، فان الاختلاف مهما بلغ مداه لا يكون كبيراً إلى هذا الحد ، وحتى التراث الروحى الدينى لشعوب هذه المنطقة من العالم يشترك فى نقاط كثيرة مع نظيره فى الغرب . فليست بلاد الشرق الأوسط هى تلك التى يحس فيها الأوروبى بالتضاد الحضارى الحقيقى ، لا من حيث مظاهر حياتها الحديثة ، ولا من حيث تراثها الحضارى الماضى :

ففى رأيى إذن أن مشكلة التضاد بين التراث القوى والحضارة الغربية الحديثة ، لا ينبغى أن تحتل فى تفكيرنا المعاصر كل هذه الأهمية ، لأن هذا التضاد غير قائم أصلا بالصورة التى يقوم بها بين حضارات كثيرة أخرى . وليس معنى ذلك بطبيعة الحال أننا نستطيع أن نهتدى مباشرة ، فى الحضارة الغربية ، إلى عناصر شرقية يسهل التعرف عليها ، إذ أن هذه العناصر قد مرت بشتى أنواع التغيير والتحوير ، وإنما الحقيقة التى أود التنبيه إليها هى أن الشرق الأوسط والغرب كان بينهما من الروابط على مر العصور ما يجعل من المستحيل وضع حد فاصل بين النصيب الذى أسهم به كل منهما فى تقدم الحضارة البشرية .

موقف المثقف العربى

والحق أن من الظواهر التى تسترعى الانتباه فى بلادنا ، وتعد دليلا عملياً على هذا الرأى ، أن بعض المفكرين الذين هم من أشد الناس تحمساً للحضارة الغربية ، هم فى الوقت ذاته من أقدر الناس على تعمق روح أممهم ، ومن أحرص الناس على

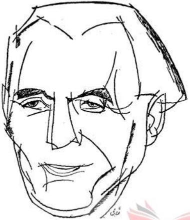
تراثهم القومى . ويكفينا فى هذا الصدد أن نشير إلى شخصيتى طه حسين وحسين فوزى فى مصر . فقد حورب طه حسين فى وقت من الأوقات بحجة أنه يدعو إلى ثقافة مستوردة من الغرب ، ويتحمس لها إلى حد التعصب . ومع ذلك فان كتاباً قلائل فى البلاد العربية هم الذين بلغوا مستواه فى فهم طبيعة الحضارة العربية والقدرة على تحليلها بطريقة عميقة واعية . كذلك فان حسين فوزى يقف اليوم على رأس الفريق الذى يدافع عن الثقافة الغربية فى بلادنا ، ولا يخفى فى أى مجال إعجابه بكل ما هو أصيل وعميق فى حضارة الغرب ، ولكنه فى الوقت نفسه من أكثر الناس تعمقاً فى فهم الشخصية المصرية والتعبير عن طبيعتها الباطنة فى مختلف العصور التاريخية بوعى كامل . فكيف اجتمعت لهذين المفكرين صفتا الإعجاب المفرط بالغرب ، والإخلاص الكامل للثقافة القومية ؟ فى رأيى أن هذا لم يكن ليحدث لولا أن هناك جذوراً مشتركة بين الحضارتين ، ولولا أن الشرق الأوسط والغرب كانا على مر العصور متضافرين — رغم اختلاف ظروفهما المحلية — فى الإسهام بدورهما فى بناء الحضارة الإنسانية . وخلال ذلك الشوط الطويل الذى قطعه الإنسان ، منذ أن ظهرت لديه أولى بوادر الوعى الحضارى فى مصر القديمة وبابل وآشور ، حتى انطلقت صواريخه بين الكواكب فى الحضارة الغربية المعاصرة ، كان الاتصال الحضارى بين الشرق الأوسط والغرب من أهم العوامل التى ساعدت على بلوغ الإنسان فى كافة أرجاء العالم ما بلغه اليوم من تقدم مادى ومعنوى .

فؤاد زكريا

سيرة الفلسفة

أعرب راندال مراراً عن التزامه بالميتافيزيقيا « الطبيعية » وبالنظرية « الوظيفية » للمعرفة التى تبدو قريبة الشبه بالبرجماتية التى طورها ديوى ، كما زعم فى كتابه ، الذى أصدره حديثاً عن أرسطوطاليس ، إن الفيلسوف أشبه ما يكون بمثال يحتذى ، بيد أن الكتاب الذى بين أيدينا رائع بقدر ما هو ممتع . . إنه تاريخ عميق وواضح للفلسفة كتب من وجهة النظر السالفة وتضمن الأسماء اللامعة فى ميدان الفلسفة ، بيد أن هذا كان أيضاً نصيب شخصيات أقل شأناً فى هذا المضمار وليس مرد ذلك إلى كون راندال خبيراً معروفاً بتعمقه فى عصر النهضة الإيطالية ، بل لأن وجهة النظر التى التزم بها تقتضى عرض الفلسفة على أساس أنها انعكاس للفلسفة الطبيعية . ولاستيعاب العلوم كان أمام فلاسفة القرن السابع عشر — بناء على ما يذكره راندال — أن يختاروا من بين نظريات ثلاث للمعرفة هى : الأوغسطينية والأفلاطونية والأرسطاطالية بنوعيها الواقعى والاسمى . واتبع الأولى الديكارتيون كما سار على منوالها سبينوزا وليبنس وأما جاليليو ونيوتن فقد آثرا واقعية الاكوينى بينما انتهج هوبز ونيوتن ولوك النظرية الاسمية لأوكام .

ومن السذاجة والمغالطة ألا نتوقع شيئاً من المغالاة فى هذا الموضوع مثله مثل أى موضوع آخر ، كما أنه من اليسير أن نتبين ما يجتذب هذا الفيلسوف الأمريكى وما ينفره .



سيلين أبو القصّة الحديثة

عبد الفتاح الديدى

● أصبح كاتب القصة يتمثل الشخصيات كما لو كانت ظروفاً آدمية تتجسم فى حركة وفى حدث ، وصارت تجربة المعاش الإنسانى فى متناقضاته وأحاسيسه ، البحتة ، فناً يسبغ على العمل الكتابى اسم القصة .

● الأدب التزام لا مهادنة فيه ، وهو اضطلاع برسالة بلا أى غرض أو فكرة سابقة ، لابد أن يقول الأدب أشياء يعنيها بغير التباس مرة واحدة وإلى الأبد .

● اليهود فى نظر سيلين هم عنوان التناقض الفظيع فى حياة الانسانية الحديثة وحياة النوع البشرى كله ، وإسرائيل رمز التباغض والافتئات على حقوق البشر وهى تعبير عن الشر الجاثم فى أرجاء الكون .

لوى فردينان سيلين أديب وناقد لم يعرفه قارئ الأدب المعاصر . وإذا كانت معرفة الغربيين به قليلة فمعرفتنا نحن العرب به أقل . لقد كان سيلين روائياً فرنسياً من أوائل من حادوا بالرواية المعاصرة عن اتجاهها التقليدى . وجاء تأثيره من ناحيتين : ناحية النقد الأدبى وناحية التأليف الروائى . فأصدر (مانيفستو) « بيان » الأدب المعاصر وألف الروايات التى طبعت الأدب الجديد بطابعها .

وقد ولد لوى فردينان سيلين سنة ١٨٩٤ ومات سنة ١٩٦١ . وقضى سيلين كل أيام طفولته فى باريس . ويحكى أنه كان أحد الفدائيين فى مهمة خطيرة أثناء الحرب العالمية الأولى فأصيب بجروح شديدة فى رأسه وساعده خلال العملية . ولما تأكدت بعد ذلك عدم لياقته للعمل الحربى أعطى وساماً عسكرياً . ثم ألحق بالقوات الفرنسية فى الكاميرون بأفريقيا حيث أصابته الديسونتاريا الأميبية .

وعاد بعد الحرب إلى مدينة رين فى فرنسا حيث درس الطب فى كليتها ست سنوات . وتزوج خلال سنوات الدراسة للمرة الأولى من اديت ابنة مدير الكلية . وبدأ من ثم يعيش فى وسط أعلى من الوسط الذى اعتاد الحياة فيه حتى ذلك الوقت وتحسنت ظروف معاشه . وولدت ابنته كوليت سنة ١٩٢٠ . وكان قد تأكد لديه أن يخلف حماه فى عمله فى الكلية بعد تخرجه سنة ١٩٢٤ . ولكنه هجر المدينة وسافر للعمل طبيباً فى جنيف وفى ليفربول حيث بلغه نبأ طلاقه من زوجته الأولى أديت . فعاد سنة ١٩٢٦ مرة أخرى إلى الكاميرون ورحل منها إلى الولايات المتحدة حيث تخصص فى علاج العمال . وزار كندا وكوبا :

وأنشأ عيادته سنة ١٩٢٨ فى حى كليشى . وشرع من ثم فى تحرير قصته الأولى عن « رحلة فى آخر الليل » التى انتهى منها بعد أربع سنوات . وظل فى نفس الوقت يشتغل فى تأليف الكوميديا الساخرة « الكنيسة » ٥ وكان أحد أصدقائه قد حمل أصول روايته الأولى إلى الناشر دينويل . وظل الناشر يبحث عن المؤلف وقتا طويلا لأنه كان قد نسى وضع عنوانه على قصته . ولولا بعث المؤلف بمسرحيته عن الكنيسة اليه ، لظل فى انتظار الحصول على عنوانه .

تحويل مجرى القصة

وكنت أود أن أتقدم فى مقالى هذا عن سيلين دون تعرض كبير لفنه القصصى وصناعته الأدبية . فمن أصعب الأمور تقديم كاتب معروف قضى النقاد سنوات طوالا فى دراسته . فما بالك وهذا الكاتب لم يحظ إلا باهتمام قليل ، بل إننى أشعر بضخامة المسئولية حيال أفكاره بخاصة وأنها شىء جديد جرىء ولا شك أن المشى فى أثر آرائه وأفكاره مع الاستعانة بالنظريات الأدبية والنقدية يجعل طريق المقدم له مليئاً بالصعوبات . والسبب الأساسى هو أن الناس لا تدرى أصلا ما هو الموضوع .

ورغم ذلك نستطيع أن نشير ها هنا إلى أن القصة الجديدة قد تحولت فعلا عن نمطها القصصى التقليدى تحولا كاملا على يد لوى فردينان سيلين . فقصته عن « رحلة فى آخر الليل » هى التى استطاعت أن تسجل أخطر انتصار للجانب الحسى المعيشى على الجانب الأخلاقى الضرورى . ولتقديم هذه الفكرة البسيطة نضطر إلى الإشارة إلى عبارات وتقسيمات صارت مألوفة اليوم فى الآداب الغربية ونتقبلها نحن اليوم فى أساليبنا النقدية مع شروح طويلة ، أو لعلنا لم نفطن بعد إلى وجودها . والسبب فى عدم درايتنا بها هو أن آدابنا لم تخضع لتقسيمات الفكر الأدبى العالمى . لقد تطورت عندنا القصة فى النصف الأول من هذا القرن من العاطفية الملتاعة ، إلى الأسلوبية المنمقة ، ثم تأرجحت آخر الأمر بين الحديثة الرمزية ، والحديثة السردية ، والحديثة النفسية .

أما القصة الغربية الحديثة فقد عانت فى السنوات الأخيرة انقسامات كبيرة . . انقساماً بين العقلى والحسى . . وانقساماً بين الجمالى (وهو ما نسميه هنا الحسى المعيشى) وبين الأخلاقى . . . وانقساماً بين المصادفة والضرورة . . . ثم انقساماً بين مذهب القيمة ومذهب الموقت العابر . هذه ملامح لا بد أن يلمسها ويعانيها كل قارئ للأدب الغربى المعاصر وهى أشياء لا تغيب عن بال الناقد وهو ينظر فى شتى هذه الأمور . ولا تختفى معالم هذه التقسيمات حتى عندما يخطر على البال استبعاد كل ما يتصل باكتشاف الحقيقة . أعنى أننا لا نستغنى عن هذه الملامح الأدبية مهما أوقفنا جهودنا على فنية القصة وحسب .

وامتاز كاتبنا بأنه استطاع أن يفرغ طاقته الفنية القصصية فى جانب الحس المعيشى فجأة . لقد استطاع سيلين أن يلقى بكل الأخلاقيات عرض الحائط . . . ولا أعنى طبعاً هنا بالأخلاقيات نوازع السلوك الحميد ، وإنما أعنى بها عالم الإنسان العقلى الخاضع لمقومات الأوضاع . . وانطلق فى عالم الحياة العادية المليئة بالأحداث الفردية واستخف بكل قواعد الارساء وأحكام النظر .

ومن هنا بالذات جاءت الوثبة ذاتها لأن معنى القصة صار شيئاً آخر . صار من الممكن أن تروى القصة شيئاً وهى خالية تماماً من معالم الرواية فى السرد والحكاية والمغزى والهدف الأخلاقى والطبيعة العاقلة المستحكمة . صار الراوى يتحاشى أن يكون لقصته موضوع وأن يجذب رغم ذلك قارئه بالتجربة الفذة التى تتمثل فى المعاش الإنسانى أو فى الحس المعيشى . أصبح كاتب القصة يتمثل الشخصيات كما لو كانت ظروفا آدمية تتجسم فى حركة وفى حدث ، وصارت تجربة المعاش الانسانى فى متناقضاته وأحاسيسه البحتة ، فنا يسبغ على العمل الكتابى اسم القصة .



رحلة فى آخر الليل

ونعود هنا إلى قصة رحلة فى آخر الليل لنرى أن تكوينها الحدثى محدود جداً . إنها تتعلق بمغامرات راويها المسمى فردينان . وسنلاحظ هنا ربط القصة بسياق أحداث شخصية للمؤلف نفسه . وهى عادة جرى عليها سيلين فى كل رواياته تقريباً . وهنا فى هذه القصة يلتحق بالجيش فى الحرب العالمية الأولى كما شهدنا من خطوط حياته الأولى التى ذكرناها منذ قليل . ثم يتم استبعاده من الخدمة العسكرية بعد فترة من العلاج فى إحدى مستشفيات الأمراض العقلية . فيقوم برحلة إلى أفريقيا ثم يسافر إلى الولايات المتحدة . ويسعى هنالك للعثور على عمل ولكنه يفشل فيعود إلى فرنسا حيث يدرس الطب ويأخذ فى مزاولته . ولا تصور لنا القصة خلال ذلك كله سوى عالم من الجبناء ومن الضباط الأغبياء ومن القتلة وسفاكى الدماء والمستغلين . . . عالم من الحقد وضعف الإرادة وعدم الثقة . فهذا فى الواقع هو العالم الذى يكشفه لنا سيلين خلال وقائع لا تعدو أن تكون تعلقاً بكل دنيوى محسوس . ويسود كل ذلك جو من التشاؤم لأن القصة تحمل القارئ معها إلى آخر الليل ولكنها لا تصل به اطلاقاً إلى أول النهار .

وهذا هو ما أوحى إلى كل مؤلفى القصة بعد هذا الفتح الجديد ، أن يلقوا عرضاً بفن القصة التقليدى ، وأن يتخلصوا من الرغبة فى وضع الأحكام وفرض السياق العقل المحكم . بل يمكن أن نقول إن سيلين

هو نقطة تحول الفن القصصي من الإنسانية المذهبية إلى وجودية الإنسان .

وظهرت روايته عن الرحلة فى آخر الليل بأسلوبها الثورى فى نوفمبر سنة ١٩٣٢ . وأحدثت هذه الرواية دوياً هائلا فى الأوساط الأدبية وتلقاها الجميع بدهشة كبيرة . وكتب عنها برنانوس مبشراً بمولد أخطر مؤلفى الجيل . وبدأ سيلين فى تأليف قصته الثانية المسماة « موت بالتقسيط » التى نشرت سنة ١٩٣٦ . وفى نفس هذه السنة زار روسيا ونشر كتابه « خطيئتى » بمجرد رجوعه من هناك . وعرض فى هذا الكتيب بالشيوعية تعريضاً عنيفاً .

وفى نفس الوقت تزوج سيلين زوجته الثانية لوسيت التى كانت تعمل راقصة فى الأوبرا الفكاهية . وكتب فى سنة١٩٣٧ بياناً أدبياً نقدياً خطيراً تحت اسم « سفاسف من أجل مذبحة » وظهر فى هذا البيان بوضوح عداؤه السافر لليهود . وأحدث هذا البيان دويا كبيراً ، وأثر تأثيراً لا مثيل له فى كل نزعات الأدب واتجاهاته . وحاول فى هذا البيان هدم كل النزعات الفاسدة تمهيداً لاقامة معالم الفكر الأدبى الحديث . وعرض بالاتجاهات التى يساندها اليهود فى العالم ، وأعلن فساد كل نظرية ثابتة فى حقل الفكر اليهودى . ولا يلبث أن ينشر أيضاً فى سنة ١٩٣٨ مدرسة الجثث التى زادت فيها حدة نبرته ضد اليهود . فحكمت عليه المحكمة بغرامة للسب العلنى الفاضح .

وأراد أن يلتحق بالخدمة فى الجيش سنة ١٩٣٩ ولكنه لم يقبل . وفى سنة ١٩٤٠ رزق بتوأم من زوجته لوسيت وقاسى من ظروف الحرب السيئة . وكانت روايته التى ألفها كصدى لهذه الأحداث المريرة هى « الملاءات النظيفة » فى سنة ١٩٤١ . وحاول الحصول على بعض أمواله التى بقيت له فى الدنمارك فرحل عن طريق ألمانيا فى سنة ١٩٤٤ . وبدأت المآسى تتلاحق فى حياته . وضعه الألمان فى السجن ثلاثة أشهر ثم ألحقوه بالمعتقلين السياسيين فى زيجمار ينجن حيث بقى إلى مارس سنة ١٩٤٥ . وعندما وصل إلى كوبنهاجن بعد ذلك سجن لمدة أربعة عشر شهراً . واعتقلوه مع المحكوم عليهم بالإعدام عقب ذلك إلى أن أفرج عنه فى ديسمبر سنة ١٩٤٦ تحت تأثير مرضه الشديد . وأدخل المستشفى للعلاج .

وفى سنة ١٩٥٠ تلقته محاكم باريس فحكمت عليه بالسجن عاماً ووصمته بالخسة القومية وصادرت أملاكه وقضت عليه بغرامة مالية كبيرة . وخرج من السجن سنة ١٩٥١ ليعمل فى علاج الفقراء والمعدمين وأنشأت زوجته مدرسة لتعليم الرقص . وتوالت مؤلفاته فى السنوات التى أعقبت هذه الفترة حتى أصدر فى سنة ١٩٥٥ « محادثات مع الأستاذ ى » ثم ظهرت روايته الكبيرة « من قصر لآخر » فى سنة ١٩٥٧ .

وعلى الرغم من كل هذه الجهود الأدبية فقد أشرف سيلين على نهايته . وحاولت بعض الصحف إثارة مخاصماته من جديد ، واظهار شخصيته الكبيرة الآسرة فى ميدان الأدب . لكنه كان قد بدأ يعانى الجوع والفقر إلى أن مات بجلطة فى المخ سراً ، وواروه التراب دون أن يعلم أحد بموته .

الوجه الآخر لحياته

هذه هى شخصية سيلين من الناحية المعيشية البحتة . ولعله من اليسير الآن اكتشاف سر هذه

الشخصية العجيبة بعد سرد أحداث حياة الرجل على هذا النحو . فقد ظل طيلة أيامه فى عداوة حادة ضد اليهود ، وعلى الرغم من أن سيلين هو الذى غير مجرى الرواية الحديثة ، وأدخل عليها تعديلات جوهرية ، مثل محاولة القاء الأضواء الباهرة على الأشياء وتفصيلات المرئيات ومثل السعى إلى استقبال الوحى الراوى للوقائع ، وتشييد المعالم والزوايا فى اطار المشاهد الحسية الدقيقة .. وعلى الرغم من أنه صاحب أسلوب جديد فى الكتابة يتمتع بالعنف والأصالة ووحدة التعبير . . . وعلى الرغم من تجديده المتصل فى استخدامه للتركيبات الزمنية وصيـــغ العبارات وطرائق النفى وتكوين الجملة . . . وعلى الرغم من اعتراف مارسيل ايميه بأستاذيته له واعتراف برنانوس بموهبته الفذة ، واعتراف جان فال بتأثيره البالغ على رواية الغثيان التى ألفها سارتر . . . وعلى الرغم من أنه صاحب أكبر الأثر على فكرة الرواية عند كامو وسيمون دى بوفوار وكل كتاب هذه الفترة الأخيرة . . على الرغم من ذلك كله بقى اسم سيلين فى الظلام ، وبقى معروفاً لدى أبناء الحى الذى كان يعالج الناس فيه بالمجان باسم الطبيب المجنون .

لماذا ؟ من الواضح ولا شك أن عداوته لليهود جرت عليه كل هذه المصائب . بل لعلى لا أبالغ إذا قلت إن صراحته كانت تدفع الانسان إلى الاستغراب أحيانا ، فمن الجائز أن يتهم سيلين بمحاباته للنازية أو بتأثره بالنظريات المعـــادية للساميين . ولكن ما الذى يدفعه إذن — لو كان الأمر فعلا كذلك — إلى أن يقول فى قصته الأخيرة « من قصر لآخر » عن مشكلة قناة السويس :

« ما للفرنسيين يشهقون بشأن قناة السويس ، لو كانوا قد حفروها بأيديهم لكان لهم بعض الحق فى الشكوى ، أنا أنشأت عيادتى قطعة قطعة وأقمت كل ما فيها بساعدى .. وإذا بهم يأتون فجأة ليسلبونى كل شىء » (ص ١٤) .

الحرب ضد اليهود

لا شك فى أن مسألة الحرب التى أعلنها سيلين فى مؤلفاته ضد اليهود قد أثارت مخاوف الكثيرين منهم . ولكن سيلين كان يؤمن بالعدالة وكان يجعل من نفسه أمثولة الظلم القائم المفروض على كل آدمى يتعرض لليهود بالإهانة فى حقل الفكر أو الأدب أو السياسة . وكان سيلين يشعر فى قرارة نفسه بأنه لن يكسب شيئا من عداوته لليهود . ولكنه كان يحس فى أعماق قلبه بأن العدل يقتضى منه أن يلفت نظر الجميع إلى خطورة الأوضاع على نحو ما كانت عليه فى عصره . ولو لم تكن المسائل عنده مسائل عقيدية بحتة لما هاجم الشيوعيـــة فى الصميم عندما اهتم به اليسار الفرنسى اهتماماً كبيراً عقب نشره روايته الأولى .

ومن أثر أن هاجم فى فرنسا اليهود واليسار قد جر على نفسه بلاء ماحقاً . ولم يسكت سيلين عن الجرائم التى شهدها والأخطاء التى أحدقت بأوربا . وعمل عملا متصلا فى سبيل تنوير الرأى العام . ولم يكن الإخلاص عنده مجرد صناعة ، بل كان إيماناً صادراً عن فهم قوى لحقيقة العدل الإنسانى . ولذلك لم يشأ أن يجامل أحداً . وظل الجميع يرقبونه ويستفيدون من تجربته ويمشون فى خطاه ويتتبعون نبضات عبقريته الحية دون أن يقربوا من مفهوم العدالة الصارم فى مناقشاته .

ذلك أنه يرى أن مهمة الأدب الأساسية هى أن يخاطر المرء بنفسه ، وأن يهدم جميع الجسور من ورائه .

وإذا كانت السياسة تنزع نحو الاتفاق والتراضي وقبول ماهو ممكن عند الضرورة القصوى ، فالأدب على العكس يدفع إلى قبول المهانة . فالأدب التزام لا مهادنة فيه وهو اضطلاع برسالة بلا أى غرض أو فكرة سابقة . لابد أن يقول الأدب أشياء بعينها بغير التباس مرة واحدة وإلى الأبد .

وقد أحس سيلين بخطر الحرب فى كتابيه سفاسف من أجل مذبحة ، ومدرسة الجثث ، وندد بمواقف الألمان . وفى نفس هذين الكتابين لم يتحاش التنديد باليهود وأخطارهم . وعاش حياته من أجل بعض المعذبين الذين كان يعالجهم بالمجان .

واليهود فى نظره ليسوا أولئك الذين كان يتصورهم أعداء السامية ، بل كانت صورهم عنده شيئاً جديداً وغريباً معاً . إن كلمة اليهود عنده هى نوع من اللازمة فى التعبير وتشير إلى مثل ما تشير إليه كلمة العبيط عند برنانوس . فاليهودي عند سيلين هو دائماً أقل وأكثر من اليهودى . وهو أقل لأنه يحرمه من أى صفة يمكن أن يتصف بها . وهو أكثر من اليهودي لأنه يشير إلى حقيقة كبيرة تشمل كل عيوب البشرية . فاليهود هم هؤلاء الذين يتصرفون تصرف الأوغاد . . كل الناس الذين يرون الباطل ويتغاضون عنه أو يستفيدون منه . وكان يتهكم من الفرنسيين حين يدعوهم جميعاً إلى تمزيق تحقيق شخصياتهم والذهاب إلى إسرائيل للانتماء إلى أهلها .

ذلك أن اليهود فى نظره هم عنوان التناقض القطيع فى حياة الانسانية الحديثة وحياة النوع البشرى بأكله . وإسرائيل رمز التباغض والافتئات على حقوق البشر وهى تعبير عن الشر الجاثم فى أرجاء السكون.

ولهذا يمكن أن يقال إن هجوم سيلين على اليهود ليس هجوماً على جنس بشرى بالذات بقدر ما هو هجوم على نوع من السلوك وعلى حالة ما من حالات الإنسانية . إن هجومه لايعنى ضيق الأفق أو المغالاة فى كراهية بعض أبناء البشر . إنه يعنى الحرب على هذا الاضطراب الدفين الذى يذكى ناره مثل هذه الطائفة البشرية . إنهم مصدر هـــذا الخوف المستقر فى أعماق الإنسان . وهو يكره خوف الإنسان .

وإذا كان سيلين هو الذي وصف الطبيعة فى أولى رواياته « رحلة فى آخر الليـــل » بقوله :

« الطبيعة شىء مخيف حتى بعد استئناسها استئناسا كاملا ، كما هو الأمر فى الغاية التى لا تزال تبعث فى المواطنين الأصليين نوعاً من القلق » كان هذا تعبيره عن الطبيعة سنة ١٩٣٢ . ولم يلبث اسم اليهود أن حل بعد ذلك محل اسم الطبيعة ليأخذ نفس هذه الأوصاف . واليهودى فى نظره هو الوجه السيئ أو سوء الحظ الذي يصادف الناس فى حياتهم . أو الخوف الذى يقلق باطنه حيال كل الأحداث .

هذا الرجل الذى أخذ على عاتقه مثل هذه المهمة هو صاحب القلم الذي أدهش الجميع . وهو صاحب التعبير اللغوى المستحدث الذى يدرسه كل الكتاب لمضاهاته بأساليبهم . وهو الذى أطاح بأكبر أصنام الأدب الفرنسى الحديث، وأبدع نظرية الالتزام وثبت رؤيا الحرية . وقد استطاعت السيلينية أن تهز معاقل الأدب ، وأن تبرز معظم الاتجاهات الحديثة ، وأن تضم إلى حظيرتها أرفع ألوان التعبير فى الرواية المعاصرة . ولم يلبث النقاد أن اكتشفوا أخيرا أن التحول الكبير الذى أصاب الأدب الجديد لايفسره الاوجود أبي القصة الحديثة :

لوى فرديناند سيلين .

عبد الفتاح الديدى

مر زهاء عام على وفاة علم من أعلام المسرح العالمى المعاصر هو شون أوكيسى الذى استطاع أن يخرج بالمسرح المحلى الإيرلندى إلى المجال الدولى ويصبح دعامة من الدعامات التى قامت عليها النهضة المسرحية المعاصرة فى غرب أوروبا وأمريكا .
وهذه لمحة موجزة عنه تسهم بها المجلة فى ذكراه الأولى



شون أوكيسى والمسرح الشعبى

● قل أن تخلو مسرحية من مسرحيات أوكيسى الشهيرة من مواقف عمالية تعتبر من سمات هذا العصر ، الذى أصبح للعمل والعمال فيه قدر كبير ومركز مرموق ، بين أنواع النشاط الإنسانى الأخرى .

● تكن وراء مسرحيات أوكيسى فلسفة انسانية رحبة ، فهو يستنكر فى المكان الأول العصبية المقيتة التى تخرج بالإنسان من مجتمعه الإنسانى الكبير ، إلى مجتمع ضيق الأفق محدود النظرة .

« إذا كان لدينا اليوم فى انجلترا وأمريكا فريق من الكتاب المسرحيين بوسعهم أن يؤلفوا للدراما الشاعرية، تحدوهم الثقة المطلقة بأنها سوف تجد آذاناً صاغية على المسرح ، فإنجانباً على الأقل من استردادهم لحقهم المشروع، يمكن أن نرجعه إلى كفاح الرعيل الأول من الإيرلنديين » . ى . إ . فيرمور

الحركة المسرحية الأيرلندية

تعتبر الحركة المسرحية الأيرلندية الحديثة إحدى الدعامات المسرحية التى قام عليها الفن المسرحى فى



علي جمال الدين عزت

أوروبا الغربية وأمريكا . ويرجع الفضل فى هــذه الحركة إلى الأديبين الكبيرين و . ب . ييتس وليدى جريجورى إذ فكرا فى إنشاء مسرح تمتد جذوره إلى التراث الأيرلندى القومى فقاما سوياً بتأسيس مسرح الأبى The Abbey Theatre فى دبلن . وكان ييتس وليدى جريجورى يؤمنان إيماناً عميقاً بأن أدب أى أمة من الأمم ينبغى أن يكون قومياً بالضرورة ، ولا بد ، لكى يكتب له الخلود ، أن يضرب بجذوره فى أعماق الثقافة الشعبية لهذه الأمة . وكل كاتب يتعين عليه أن يستمد قوته وإلهامه من روح الجنس الذى ينتمى إليه ؛ وحينئذ قد يتخطى هذا الأدب حدود زمانه ومكانه إلى حدود العالم الرحب، ما دامت قد توفرت فيه عناصر الصدق والجدية . بيد أنه يحق لنا أن نتساءل ما معنى أن يكون الأدب قومياً ؟ يقول كروتش فى كتاب « العصرية فى الدراما الحديثة » إن العودة إلى القومية معناها العودة إلى



روح وخيال عامة الشعب الذى ينتمى إلى جنس الكاتب ، أى أن الكاتب يغترف موضوعاته ولغته من هذين المعينين ، وبذا ينتج أعمالا تتجاوب مع الشعب بقدر ما هى مستلهمة منه . وبالتالى يهجر المسائل الاجتماعية والأخلاقية والفلسفية المجردة لصالح عنصرين يثيران اهتمام شعب بأكله ويسهل عليه إدراكهما : وهما الأحداث التى تجرى فى حياته اليومية من جهة ، وحكاياته وأساطيره الشعبية من جهة أخرى . أما اللغة فينبغى أن تكون لغة قائمة على الحديث الذى يجرى على لسان الشعب ، لا لغة يفترض فيها « الجمال » على حين أنها لغة جافة وميتة بحكم أنها لغة مصطنعة متكلفة . وهذا ما فعله سينج بلغة سكان جزر أدان بأيرلندا ، فقد استطاع أن يخلق منها لغة شعرية تحتوى على مقومات لغة الحديث العادى ، تماماً كما فعل شكسبير مع حديث الرجل العادى فى العصر الإليزابيثى ، وهذا ما فعله أيضاً أوكيسى مع لغة رجل الشارع ، فترى لغة مسرحياته نسخة مهذبة مصقولة من الحديث العامى الذى ينطق به أفراد الطبقة الدنيا من سكان دبلن .

ولنعد إلى مسرح الأبى فقد تخرج فى هذا المسرح كتاب أيرلنديون حازوا شهرة عالمية ومثلت معظم مسرحياتهم فى عواصم أوروبا وأمريكا من أمثال ج . م . سينج وشون أوكيسى ولينوكس روبنسون و ت . س . مرى وجوزيف أوكونور ودنيس جونستون وجورج شيلز وغيرهم ، إذ أنهم تناولوا موضوعات لها صفة الجدة والطرافة تتميز بصبغة محلية أصيلة أهلتها لأن تحوز الطابع العالمى . وفى هذا يقول و . ب . ييتس فى « مسرحيات ومساجلات »

« إن فرصتنا السانحة فى ايرلندا ليست فى أن كتابنا المسرحيين يتمتعون بموهبة تفوق مواهب غيرهم من الكتاب . . ولكن الضرورة التى حتمت عليهم عرض لون من ألوان الحياة لم يتسن لأحد أن يعرضه حتى الآن فى مسرحياته ، قد استبعدت تلك النماذج البشرية التى تعكس نظاما اجتماعيا مغايراً لنظامنا » .

أوكيسى والمسرح المعاصر

والكاتب المسرحى المعاصر يرى نفسه بين أمرين لا ثالث لهما ، فاما أن يكتب واضعاً الجمال نصب عينيه ، وإما أن يكتب واضعاً الصدق والحق أمام ناظريه ، فاختار معظم الكتاب المحدثين أن يلتزموا بالصدق ، وهو تمثل القبح والمرارة اللتين تكمنان فى عالم اليوم وتنبعان من روح العصر الذى يتفشى فيه عدم الإيمان بالقيم والمثاليات ، ويزخر بالمتناقض من الأفكار ، ويسخر من الشعارات المزيفة التى طالما تسببت فى إشعال حروب ذاقت منها البشرية الأمرين ، وتسوده مواقف تتسم باللامبالاة واليأس والضياع ، ويثقل كاهله نظريات علمية تخضع كل شىء للتجريب والنقد والتحليل .

وأنسب إطار مسرحى للتعبير عن هذه الروح هى الكوميديا المفجعة أو التراچيكوميديا ، فهى لا تضحك الناس من قلوبهم بقدر ما تبعث فى نفوسهم شعور الكآبة والأسى تختلط فيها دموعها بضحكاتنا ، كوميديا أشبه ما تكون بأقراص الدواء المر المغلفة بطبقة رقيقة من الحلوى فتترك فى حلوقنا أثراً مريراً .



وقد تسنى لشون أوكيسى أن يكتشف كوميديا الأسى فى بيئتها الطبيعية ، ذلك أن أيرلندا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين قد مرت بأقسى محنة فى تاريخها ، ولاقت صنوف العذاب والجوع والتمرد ونقص الموارد الطبيعية والبشرية . ولم ير الكتاب الأيرلنديون السابقون فى ذلك الفقر المدقع ما يصلح مادة للكتابة فاتجه معظمهم أمثال شو وأوسكار وايلد إلى المسرح الكوميدى الخالص، وترك الأمر لأوكيسى من بعدهم لكى يكتشف أن الضحكات يمكن أن تولد وسط الخرق البالية والكآبة والركام الماثل من البؤس واليأس ، فجاءت مسرحياته تعبيراً صادقاً عن مأساة وطنه من ناحية، وتجسيداً لمأساة الإنسان المعاصر بعد الحربين العالميتين من ناحية أخرى ، مأساة المدينة بطبقاتها العاملة الفقيرة الكادحة التى تقطن بين جدران « العشش » لا فى الصالونات المذهبةوالقصور الفخمة التى كان يعيش فيها بعض الأفراد فى المجتمعات الإقطاعية . وقد ساعده على ذلك تلك المؤثرات التى أحاطت بنشأته الأولى والتى نعرض لها فيما يلى .

الكاتب الشعبى

تحالفت عوامل الفقر والحرمان على شون أوكيسى منذ نعومة أظفاره، فقد ولد لأبوين فقيرين فى مارس عام ١٨٨٠ فى مدينة دبلن ، ومات أبوه وهو فى السادسة من عمره ، فترعرع شون بين أقذر حوارى دبلن وأزقتها يتنقل من ربع إلى ربع ، أى فى بيوت كان يسكنها الأرستقراطيون الأيرلنديون فى الأيام الحالية ، ولكنها الآن مقسمة إلى غرف قد تقطن أكثر من عائلة فى غرفة واحدة منها . ولم يتلق أوكيسى أى نصيب من العلم ، بل اضطر أن يكسب قوته فى سن مبكرة من بيع الصحف فى الشوارع والطرقات . ثم تقلب بعد ذلك بين عدة أعمال متواضعة فعمل حمالا وعاملا من عمال الطرق . وقد صادف فى حياته هذه نماذج بشرية غريبة، زخرت

بها مسرحياته فيما بعد، تتدرج من الجندى والطرزى والبائع المتجول والخادمة والجزار إلى المحتال والمومس. فغاص فى أغوار نفسياتهم جميعاً ورسم منها شخوصاً حية فى روائعه المسرحية، كما هيأت له حياة الحوارى والاختلاط بحثالة الناس وأدنى الطبقات التعرف على شخصيات عجيبة من بينها الزائف الدعى، والشهم الشجاع، والمتعطل الذى يستمرئ البطالة، والمرأة التى تتحمل صنوفاً شتى من ألوان العذاب والحرمان، وهى تسعى لرزقها وتنفق على زوجها وعيالها، وتواجه فى صبر وحزم ما يتألب عليها من شرور الزمان وما يصيبها من ضروات القدر، وكذلك الشخصيات المسلية التى تلعب دورها على مسرح الحياة، تقوم بدور المهرج الكاسف البال الذى يضحك الناس ونفسه تقطر مرارة وأعماقه تفيض بالأسى : فعرف شون أن

شر البلايا ما يضحك بالفعل، وأن قمة المآسى فى هذه الحياة ماهى إلا تلك اللحظات التى "تمتلئ" فيها نفوسنا سخرية وهزؤاً من بنى جنسنا .

وإلى جانب مدرسة الحياة التى تعلم فيها شون حاول أن يثقف نفسه بنفسه، فقرأ لمشاهير الكتاب أمثال ديكنز وسكوت وبلزاك وبيرون وشيللى وجولد سميث وشريدان وغيرهم . وكان لتبنيه الحركة النقابية والعمالية فى بلده أثر فى كتاباته، إذ كان عضواً عاملا فى نقابة العمال التى أسسها لاركن عام ١٩٠٩، ووصل إلى منصب السكرتير فى جيش « المواطن الأيرلندى » — وكان يتخذ المحراث والنجوم علماً له — الذى كان يقوم بحماية العمال من اعتداء البوليس، كما كان يقوم فى الوقت ذاته بمحاولات لتحرير أيرلندا من ربقة الاستعمار

الإنجليزى ؛ ولذا قل أن تخلو مسرحية من مسرحياته الشهيرة أمثال « جونو والطاووس » أو « المحراث والنجوم » من مواقف عمالية تعتبر مرة أخرى من سمات هذا العصر الذى أصبح للعمل والعمال فيه قدر كبير ومركز مرموق بين أنواع النشاط الإنسانى الأخرى .

فيقدم لنا هذه الطبقة بمحاسنها ومساوئها، ففى « جونو والطاووس » مثلا نرى چرى ديفين ذلك العامل الذى يتطلع إلى تحقيق أمانيه لكى يظفر بالزواج من مارى، ومن ثم يصل بجهده وعرقه إلى منصب سكرتير الاتحاد، ولكن فتاته العاملة تتطلع إلى الزواج من طبقة أعلى من طبقتها، فتقع فى أحابيل مدرس أفاق مأفون يغرر بها حتى ينال منها مأربه، ثم يهجرها ويغادر دبلن نهائياً .

ومن المؤثرات الكبرى التى نجد لها صدى فى حياة أوكيسى وانعكست فى مسرحياته، تلك الفترة العصيبة التى مرت بها أيرلندا فى كفاحها ضد الاستعمار الإنجليزى الغاشم الذى سامها وأبناءها سوء العذاب، وهى الفترة التى تمتد ما بين عامى ١٩١٦ و ١٩٢٢ . ففى سنة ١٩١٦ وفى أسبوع عيد الفصح بالتحديد، اندلعت نيران ثورة وطنية ضد الإنجليز، كان يقود فيها بيرس جيش « المتطوعين الأيرلنديين » بينما كان جيمس كونولى على رأس جيش « المواطن الأيرلندى » . وأبلى الأيرلنديون فى هذه الثورة بلاء حسناً، ولكنهم غلبوا فى النهاية على أمرهم، وقبض على زعماء المقاومة وقدموا للمحاكمة فأعدم خمسة عشر زعيماً من بينهم بيرس وكونولى . وانطوت الصدور على نيران الوطنية تتربص فرصة سانحة أخرى . وأدى هذا إلى تدعيم الحركة التى كانت تنادى بإنشاء جمهورية أيرلندية مستقلة استقلالا تاماً عن انجلترا وتعارض الحكم الذاتى، فأعلن زعماء الحركة إنشاء جمهورية أيرلندية عام ١٩١٨، واستطاعت جماعة « شين فين » أن تدير البلاد بنجاح لفترة، ثم اضطرتهم الظروف لخوض غمار ثورة

ثانية ضد الإنجليز عام ١٩٢٠ تسببت فى خسائر جسيمة لكل من الطرفين، كانت نتيجتها تدمير مبنى البريد العام ومبنى الجمرك وشارع أوكنل – الشارع الرئيسى فى دبلن – وحينما لجأت انجلترا إلى سياسة فرق تسد بتقسيمها أيرلندا إلى قسمين ، شمالى وجنوبى ، وأجبر لويد چورچ بعض الزعماء الأيرلنديين على توقيع معاهدة سنة ١٩٢١ تحت وقع التهديد بالحرب ، انقسم الشعب الأيرلندى ما بين مؤيد للمعاهدة ومعارض لها،فشبت نيران حرب أهلية دامت عامين (١٩٢١ – ١٩٢٢) .

هذه الحقبة استمد منها أوكيسى مادة حية لمسرحياته ، فكان من أوائل الكتاب المسرحيين فى الدراما المعاصرة الذين يتخذون من الثورة، والقتال الدائر فى الشوارع ، والحرب الأهلية،والمقاتلين المحترفين والمتطوعين،قاعاً خلفياً لأحداث مسرحياتهم . حقيقة أن هذه الموضوعات قد تناولها بعد ذلك كتاب آخرون مثل أوديتس وأندرسون فى أمريكا ودنيس چونستون فى إرلندا وجريج ولاجركفيست فى اسكندناوة ، ولكن أوكيسى له فضل السبق على هؤلاء جميعاً .

وإذا كان أوكيسى قد غادر أيرلندا سنة ١٩٢٦ إلى انجلترا بعد أن أخفق فى أن يصيب نجاحاً كبيراً على« مسرح الأبى » بعد عرض مسرحياته: « خيال مقاتل » سنة ١٩٢٣ و « چونو والطاووس » عام ١٩٢٤ ، و « المحراث والنجوم » سنة ١٩٢٦ ، فانه يدين بشهرته لتلك الأرض التى تفاعل معها واستمد من تراثها وظروفها وشخوصها مادة لمسرحياته . وإنا لنشك فى أن انتقاله من أيرلندا ، مسقط رأسه ، إلى انجلترا قد أثرى فنه ونماه ، ذلك أنه تحول فى المرحلة الثانية من حياته ، أى بعد أن استقر به المقام فى انجلترا ، من الواقعية التى كان يتناول بها حياة الأزقة والحوارى فى دبلن،إلى ما يشبه الرمزية فى استلهامه لموضوعاته من الحياة الإنجليزية،مثلما فعل فى مسرحيات « الكأس الفضية » و « بين الأبواب » و « احمرار النجوم » وغيرها . ويشاركنا معظم النقاد هذا الرأى فتقول يونا إليس - فيرمور ، أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعات انجلترا ، « يؤمن الكثيرون منا الذين كانوا يرقبون تطوره المبكر فى أمل واهتمام أن الخسارة تفوق المكسب ، إذ نفتقد هذا المزج الرائع المنصف بين التهكم المرير وبين الدراسة الثاقبة للنبل والكرم اللذين يكمنان فى أماكن لا تخطر على بالنا ، هذا المزج الذى كان يكسب مسرحياته الأولى طعومها المميزة . وقد لمس جمهوره الأول فى المسرحيات التى تنتسب إلى ما بين عامى ١٩٢٣ و ١٩٢٨ الأصالة فى اختياره لمادته وفى اختياره لتكنيكه ، وإن كان بدرجة أقل » .

وعلى كل ، فقد توقف قلب الكاتب المسرحى فى سبتمبر عام ١٩٦٤ ، ذلك القلب الذى كان يخفق بحب أيرلندا ، وحب الحق مهما بلغت مرارته وحب الصدق الشعرى ، فكانت زوايا ثلاث أطل منها أوكيسى على عالم المسرح فخلف لنا ذخيرة من الفن المسرحى سوف لا ينضب معينها .

فنه وأسلوبه

١ – التكنيك :

فرضت طبيعة المادة التى نسج منها أوكيسى موضوعات مسرحياته ، وبخاصة فى المرحلة الأولى التى بنى عليها شهرته ، فرضت نفسها على الشكل الخاص بتلك المسرحيات فجاء أثر ذلك واضحاً فى تكنيكه الذى يقوم على المزج بين عنصرى التراجيديا والكوميديا والتوازن بين الأفكار من جهة والمشاعر والانفعالات من جهة أخرى والمفارقات المضحكة المبكية ، وتداخل الأحداث والصور تداخلا يشوقنا ويثير اهتمامنا ، ثم استخدام عناصر الملهاة بأنواعها .فهو يستخدم عناصر المهزلة farce والمهزلة الساخرة burlesque وملهاة النماذج الاجتماعية Comedy of Manners وغيرها .

وخير مثال على جدة تكنيكه الفصل الثانى من مسرحية « المحراث والنجوم » حيث يقدم لنا أوكيسى صورة من الانهيار المعنوى والظاهرى الذى أصاب ثورة الأيرلنديين فى ذلك الوقت ، والخيبة التى منى بها المقاتلون فى سعيهم لبعث أمتهم ، وتصبح هذه الصورة جزءاً لا يتجزأ من البنساء الدرامى ، وبخاصة المشهد الذى يجمع بين نقيضين ، عالم الحانة حيث يقف البارمان والفتاة روزى ، ثم يلحق بهما بيتر وفلوثر والكوفى وبيسى ومسز جوجان ويأخذون فى إفراغ أقداح البيرة فى جوفهم ، ويهرفون باللغو من الحديث ويسخر بعضهم من بعض بينما تتعارك النسوة ويحمل بيتر طفلة مسز جوجان بين ذراعيه حتى يفرغن من الشجار ، وفى خارج الحانة يبدو عالم آخر جدى مفعم بالانفعال العاطفى فيظهر من خلال نافذة الحانة خيال خطيب يستحث أفراد « جيش المتطوعين الأيرلنديين » و « جيش المواطن » على منازلة الإنجليز بكلمات طنانة : « إنه لشىء مجيد أن نرى الأسلحة فى أيدى الأيرلنديين . لا بد أن نعود أنفسنا على فكرة الأسلحة ، لا بد أن نعود أنفسنا على منظر الأسلحة ، لا بد أن نعود أنفسنا على استخدام الأسلحة . . إن إراقة الدماء لهو شىء مطهر ومقدس ، والأمة التى تنظر إليه على أنه الفزع الأكبر تفقد رجولتها . . ثمة أشياء عديدة أكثر هولا من إراقة الدماء ، والعبودية إحداها ! » خلال هذا التباين الواضح بين عالم الواقع الأيرلندى الصاخب وبين عالم الوهم الكاذب ، يؤكد أوكيسى سخريته من عالم الأوهام والمثاليات الفارغة ، ويؤكد الخط الدرامى الأصلى الذى رسمه المؤلف ، وهو وجوب النزول من عالم الأحلام إلى عالم الواقع المرير ، والقيام بعمل جدى مثمر بدلا من القول الزائف الذى لا طائل وراءه .

٢ ــ الشخصيات :

وأهم ما يميز أوكيسى براعته فى رسم شخوصه فهى أجساد تنبض بالحياة وتتحرك أمامنا حتى ونحن نطالع مسرحياته ، ثم تظل ماثلة أمام أعيننا بعد ذلك.

ومسرحياته تزخر بأنماط إنسانية متعددة فهو يقدم لنا النماذج البشرية السلبية التى تكتفى بالوقوف على شاطئ الحياة تجمع الأصداف مثل جوكسر دالى فى « جونو والطاووس » والعم بيتر فى « المحراث والنجوم » . وهو إلى ذلك يصور النماذج الفارغة العقل التى تسيطر عليها « عاطفة سائدة » معينة ، على حد تعبير الفيلسوف الألمانى هين ، مثل دونال داڤورين فى « خيال مقاتل » الذى يدخل فى روعه أنه مقاتل صنديد وشاعر فحل ، وتشارلز بنتام المدرس المتعالى فى « جونو والطاووس » الذى يتشدق بألفاظ مستقاة من فلسفة اليوجا ، والكوفى فى « المحراث والنجوم » الذى يتصور نفسه بطلا من أبطال الاشتراكية ، وكل حصيلته بضعة ألفاظ من كتاب لأحد المؤلفين الاشتراكيين .

أما الأبطال الحقيقيون فى مسرحيات أوكيسى فهى الشخصيات النسائية ، إذ أنها أقدر من الرجال على مواجهة الحياة فى ثبات وشجاعة ، **فالبطلة** الحقيقية فى « جونو والطاووس » هى جونو ، وعلى الرغم من أن عالمها لا يخرج عن نطاق محيط عائلتها الصغيرة التى تقطن هذا الزقاق الضيق فان دورها لا يقل عن دور أعظم الأمهات فى التاريخ ، بل يبدو بجانبها دور مسز ألفنج فى مسرحية « الأشباح » لإبسن باهتاً ، ذلك لأنها ترتفع فوق مستوى الأحداث بمجابهتها الحياة فى رباطة جأش وإيمان بعد أن تموت ولدها ، ويتعدى أفاق على شرف

ابنتها، ويتخلى عن هذه الابنة حبيبها الذى كان يجثو يوماً تحت قدميها يطلب الزواج منها ، ويفرط زوجها السكير المتعطل فى الشراب حتى يترنح على أرض الغرفة العارية ، ويسترد تجار الأثاث ما باعوه للأسرة من أثاث بالتقسيط ؛ ترتفع چونو من خلال هذه الأكداس من المصائب لكى تأخذ ابنتها وتستأنف حياتها المليئة بالكد والكفاح من جديد . وهكذا الحال مع الشخصيات النسائية فى « المحراث والنجوم » نورا الزوجة المحبة العاشقة لزوجها الذى ينتزع من بين ذراعيها إرضاء لغروره حين يرقى إلى رتبة قومندان ، وبيسى برجس البائعة المتجولة التى تأتى ما لم يقدر عليه الرجال من شهامة ونبل حين ترعى جارتها نورا، وتذهب ضحية شهامتها بأن تصيب رصاصة طائشة منها مقتلا . وكذا الفتاة التى تعمل على الآلة الكاتبة فى « خيال مقاتل »، والتى تهرع خارج الدار وفى يديها حقيبة مليئة بالقنابل لكى تنقذ حياة صديقها الشاعر والبائع المتجول . مثل هؤلاء البطلات الحقيقيات هن الضحايا البريئة التى تسقط صرعى فى محراب الرجال الجوف ذوى الكلمات الرنانة صانعى الألفاظ ، والشعراء ، والهائمين فى عوالم المثاليات والخيالات الذين يضنون بجلودهم لكى يطلق عليهم الناس اسم « الأبطال الذين كسبوا المعارك والحروب » .

٣ – الأسلوب :

أما أسلوب مسرحياته فهو نوع من الحديث الذى يدور على ألسنة سكان الأحياء الشعبية فى المدن ، بما فيه من رصانة وسهولة وقدرة على التعبير عن ظلال المعانى المختلفة ، وبما فيه أيضاً من مبالغات ومهاترات ومجون تعتمد على المقابلة والتورية واستخدام الألفاظ الكبيرة فى المواقف التافهة ، ثم التنوع ما بين نثر وشعر وترانيم دينية وأغان عاطفية وشعبية وأزجال هزلية . وبالاختصار لغة تفيض قوة وحيوية تضفى على شخوصهم فى تلاحمهم المستمر ، وصراعهم الدائم مع بعضهم البعض ، طابعهـــا الفريد فى نوعه . ويرقى أسلوبه إلى ذروة النثر الشعرى المشحون بالعاطفة فى المواقف الدرامية الحقيقية وبخاصة المحزنة منها . تقول مسز تانكرد وقد فقدت وحيد ا فى معمعان الثورة الأيرلندية بعد أن وشى به أحد أصدقائه :

« لقد تصدع بيتى الآن ؛ فقد كان ولدى الوحيد ، تصورى أنه ظل ملقى ليلة بطولها ، وهو ممدد على جانب من جوانب أحد دروب الريف الموحشة ، ورأسه ، رأسه الغالية التى طالما أوسعتها تقبيلا وتدليلا ، تكاد تغمرها مياه جدول جار . . يا أم الرب ، يا أم الرب ، حنانيك بنا ! أيتها العذراء المباركة ، أين كنت حين مزق الرصاص جسد ولدى الحبيب ، حين مزق الرصاص جسد ولدى الحبيب ! . . . أيها القلب المقدس للمسيح المصلوب ، فلتنزع قلوبنا التى قدت من حجر . . ولتمنحنا قلوباً من لحم ودم ! . . . انزع عنا هذا الحقد القاتل . . وامنحنا حبك الأبدى ! » .

فلسفته الإنسانية

تكمن وراء مسرحيات أوكيسى فلسفة إنسانية رحبة ، فهو يستنكر فى المكان الأول العصبية المقيتة، التى تخرج بالإنسان من مجتمعه الإنسانى الكبير إلى مجتمع ضيق الأفق محدود النظرة ، إذ يقول على لسان ألكوف فى « المحراث والنجوم » :

« انتبه أيها الرفيق ، ليس ثمة شىء اسمه إيرلندى أو انجليزى أو ألمانى أو تركى، إننا جميعاً آدميون فحسب ، وبتعبير علمى فإن المسألة كلها مسألة اتصال عشوائى بين جزيئات وذرات » .

وبهذه الفكرة التى يضعها نصب عينيه ، يشدد النكير على فكرة الحروب ويسخر منها ويحبذ السلام، وذلك الموقف الذى يجعل الكابتن برينان – فى نفس المسرحية – ينتزع الضابط كليثرو من بين يدى زوجته فى لحظة حب ووفاق ، ثم غضب الزوج من

زوجته التى أخفت عنه رسالة الجنرال كونوللى ، هذا الموقف يوعز إلينا بأن الرجال فى ساعات ضعفهم يضحون بالسعادة الحقة واللحظات الإنسانية فى سبيل أوهام وأضغاث أحلام . كما يجرى على لسان بيسى ، بائعة الفاكهة ، فى ختام الفصل الأول ، بينما يسمع على البعد صوت جوقة موسيقية تصاحب فرقة عسكرية فى طريقها إلى حومة الوغى.

« هؤلاء هم الرجال يتقدمون نحو غياهب الخطر المفزع بينما تزحف الديدان لتتغذى بطيب الأرض ! ولكنكم لن تفلتوا من السهم الذى يطير فى الليل أو المرض الذى يضنى بالنهار . . » وحينذاك تقول مولسر ، الطفلة المصدورة البالغة من العمر عشر سنوات : « هل بقى أى إنسان ، يا مسز كليثيرو ، ولديه ذرة من العقل ؟ » .

وهو إلى ذلك يهزأ بالتوافه وصغار النفوس والانهزاميين السلبيين الذين لا يقيمون لجلائل الأمور شأناً ، يبددون وقتهم فى التسكع فى الحانات أو الفرجة والتعليق على مجريات الأمور دون أن يبذلوا لمجتمعهم من عرقهم ودمائهم ما يرقى به .

أمثال هؤلاء تزخر بهم مسرحيات أوكيسى ، أمثال جوكسر دالى وبويل فى « جونو والطاووس » وغيرهم ممن يعيشون عالة على مجتمعهم . ولكنا مع ذلك نحس أن رحابة قلب أوكيسى تتسع حتى لمثل هؤلاء التوافه الجبناء ؛ فيشفق عليهم من خلال السخرية بهم فهم على الأقل أصدق مع أنفسهم ومع الناس من أولئك المدعين الانتهازيين أمثال المدرس بنتام الذى يغرر بفتاة بريئة ويحتال على عائلتها باسم ثروة مفاجئة هبطت عليها ثم يتضح أنه مخادع لا ضمير له ، وأمثال ألكوفى المغرور الذى ينصب نفسه مدافعاً عن حقوق العمال والحركة العمالية، ويتشدق بألفاظ لا يفهمها مثل البورجوازية وعملية التبادل والقيمة والتكاليف ، ولكن حقيقة نفسيته تتكشف لنا حين يذل امرأة ساقطة بقوله : « أنا أفهمك جيداً يا فتاتى فقط احتفظى بآرائك لمن هم على شاكلتك . . سوف ينقضى زمن طويل قبل أن يتلقى ألكوفى أى تثقيف أو تعنيف من ساقطة ! » ذلك أن أكبر المسيئين إلى أوطانهم هم هؤلاء الذين يقولون ما يعرف الناس ثم يفعلون ما ينكر الناس .

لذلك نجد أن نظرة أوكيسى إلى الحياة نظرة سليمة واقعية متحررة من الوهم والخداع والزيف ، وإن كان يميل بعض الشىء إلى السير فى اتجاه العدمية واليأس ، شأن آرثر ميللر وتنيسى وليامز فى أمريكا.

ما يؤخذ عليه !

وإذا كنا نعيب على أوكيسى شيئاً فانا نعيب عليه ذلك الإفراط وتلك المبالغات التى يذهب إليها أحياناً فى أحداثه الدرامية والهزلية ، فهو يبالغ مثلا فى أداء تلك الأغانى الهزلية الساخرة التى يقدمها فى الفصل الثانى من مسرحية « جونو والطاووس » تماماً كما يبالغ فى تراكم الأحداث التراجيدية فى الفصل الأخير فيعطينا بهذا تفاوتاً كبيراً بين النغمة الهازلة فى أخفض درجاتها وبين النغمة المأساوية فى أعلى طبقاتها . وبدلا من أن يقدم إلينا ضربات سريعة متلاحقة من هذه النغمة الأخيرة، كان الأجدر به أن يترك المأساة تتجمع خيوطها تدريجياً وتنمو تلقائياً من ذات نفسها نتيجة لخطأ يرتكبه أحد الأبطال، أو نقطة ضعف فى شخصيته حتى تنتهى المأساة بالفاجعة الأخيرة ، ولكنه فى لحظة واحدة يجعل من الفتاة الشابة امرأة منبوذة فقدت أعز ما لديها ، بل أنجبت ابناً غير شرعى ، ويجعل خطيبها يهجرها إلى غير رجعة بعد أن غرر بالعائلة باسم تركة موروثة ،

ثم يجعل الابن يشنق بجريرة خيانة رفاقه الثوار والوشاية بهم للأعداء ، ثم يجعل الزوجة تهجر زوجها مصطحبة معها ابنتها ، وحتى الغرفة يتركها خاوية على عروشها مجردة من الأثاث بعد أن جاء التجار فرفعوه حتى آخر مقعد ، ثم لا يكتفى بذلك، بل يجعل الزوج يهذى من فرط الشراب ، وحتى العامل الذى كان الأمل الوحيد للفتاة بعد عثرتها لم يرض بالزواج منها ويتركها محطمة النفس فريسة لليأس كافرة بالإنسانية جمعاء . وينطبق نفس القول على مسرحية « المحراث والنجوم » فيكدس الكاتب الأحداث المفجعة بعضها فوق بعض لدرجة يصعب معها اقناعنا بواقعيتها ، وكأنه يعوض بهذه المبالغة شعوراً بنوع من العصبية فى تناوله لمادته .

زد على ذلك أنه يبالغ فى خلط الجد بالهزل أى فى مزج عنصر المأساة بعنصر الملهاة فى نفس الوقت . وإن كان شكسبير مثلا قد استخدم نفس التكنيك إلا أنه كان يستخدمه لغرض آخر ، فالكوميديا لديه نوع من التنفيس والتخفيف من الضغط الذى تحدثه الانفعالات التراجيدية على أعصاب المتفرج ومن ناحية أخرى كان يعمق المأساة ويعطيها أبعاداً جديدة بوضع المادة الكوميدية بجوارها . أما الكتاب المسرحيون المعاصرون أمثال بيكيت ويونسكو فالمادة الكوميدية وحدها هى التى تعطينا شعور المرارة والسخرية من الأوضاع الجدية والتهكم بالقيم الإنسانية الزائفة . ولكن فى أوكيسى غالبـــاً ما نجد الموقفين متلازمين وبخاصة حينما يصل الحدث الدرامى إلى ذروته ، بغية إضحاك الناس ، وهذا يعد فى رأيى افتقار إلى شىء من اللياقة الفنية ، مثال ذلك جنازة ابن مسز تانكرد فى « چونو والطاووس » الذى قضى نحبه دفاعاً عن أيرلندا ، وأمه تسير من خلف التابوت الذى غمر بأكاليل الزهور ، وحينئذ يعلق چوكسر بقوله : « أوه ، إنهـــا جنازة عزيزة ، جنـــازة عز . . ي. .يزة ! » وكذلك فى ختام الفصل الثانى من مسرحية « المحراث والنجوم » ، ففى الوقت الذى يقرر فيه جماعة من قواد الثورة الأيرلندية موعد قيام المعركة ومكانها بين الأيرلنديين والإنجليز ، ويتدفق الحماس من خطباء الثورة ، وترفع رايات الكفاح ، يخرج فلوثر من الحانة ومعه فتاة من بنات الهوى متعلقة بذراعه تدعوه إلى قضاء ليلة فى بيتها وهى تغنى : « كان لى يوماً حبيب ، حائك ، ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً من أجلى » ، وفى الخارج يصيح صوت الضابط كليثرو : « كتيبة دبلن بجيش المواطن الأيرلندى، يميناً — خطوة سريعة » !

وأوكيسى ، فوق ذلك ، يعتمد فى إضحاكنا على المبالغة فى تحريف نطق بعض الكلمات وفى تكرار جمل بعينها ، تماماً كما يفعل بعض كتاب الكوميديا فى مصر اغتصاباً للضحكات الرخيصة من الجمهور ، فبعض الشخصيات يقول « الفضوى » مثلا بدل من « الفوضى » و « المرسومات » بدلا من « الرسميات » و « المناقيش » أو « النقاشات » بدلا من « المناقشات » وكذلك يكرر چوكسر طوال مسرحية « چونو والطاووس » جملة « إنها أغنية عزيزة » ، أو « قدح شاى عزيز » أو « جنازة عزيزة » . . . الخ .

ومع ذلك ينبغى أن نقول إنصافاً لأوكيسى بأنه من العسير أن نجد فى مسرحيات أخرى خلاف مسرحياته مثل هذه المقومات الدرامية الضخمة، وبخاصة تلك الشخوص الحية التى نجح فى أن يجعل منها أبطالا فى مآس طبيعية أشبه بمآسى إميل زولا ، ومثل هذا التعبير الصادق الذى يعكس حالة الفوضى المفزعة التى يشكو منها عالم اليوم كما تتمثل فى هذه البيئة المحلية الأيرلندية مصداقاً لقول الكابتن بويل فى نهاية مسرحية « چونو والطاووس » وهو يترنح من فرط الشراب : « أؤكد لك .. يا چوكسر .. أن العالم بأسره .. فى حالة .. مريعة من .. الفوضى » !

على جمال الدين عزت

الموجة الجديدة في السينما المعاصرة

عبد المنعم الحفني

● قد يؤرخ للسينما بمخرجين كبار أو مؤلفين ، لكن السينما المعاصرة سيؤرخ لها بالظاهرة الجديدة التى لم تكن للسينما فى أى من عصورها السابقة : ظاهرة المؤلف المخرج .

● لا تحاول الشخصية فى الفن الجديد أن تكون صورة لوضع معين ، وإنما تلجأ إلى الإنسان فى صورته الكلية ، فتعيين الحدود الفاصلة هو شىء ضد الفن الجديد .

● الديالكتيك الجديد هو ديالكتيك الوجدان الذى يجمع بين الإمكانية والفعل أو بين النقيضين ، والانسياق الذى يتم بين النقيضين داخل الديالكتيك هو التوتر .

أثار الناقد السينمائى جايلز جاكوب مشكلة تستحق منا الانتباه فى السينما المعاصرة ، فبعد مهرجان « كان » السينمائى وقف النقاد مشدوهين أمام التطورات الحاسمة فى السينما المعاصرة ، وتساءلوا : هل ما يجرى فى السينما الفرنسية اليوم هو بحق موجة جديدة nouvelle vague أو أنه سينما شابة jeune cinéma تخطو خطواتها بثقة نحو النضج ؟ والمعروف أن مراكز القوة فى السينما المعاصرة ليست هوليوود وإنما هى لندن وباريس وطوكيو ونيودلهى وروما ، وقد يؤرخ للسينما بمخرجين كبار أو مؤلفين ، لكن السينما المعاصرة سيؤرخ لها بالظاهرة الجديدة التى لم تكن للسينما فى أى من عصورها السابقة . ظاهرة المؤلف المخرج أو ما يسميه الفرنسيون



ا . رينيه

l'auteur من أمثال أنطونيونى وفيللينى ودى سيكا وبرجمان وهيتشكوك ورينوار ودريه واليابانيين فرجوتشى وأوزو والهندى ساتياجيت راى . والسينما الفرنسية كمركز قوة وإشعاع من المراكز القليلة فى عالم السينما المعاصرة أنتجت من هؤلاء المخرجين الكتاب عدداً لا بأس به يحتذى ويدرس فى شتى أنحاء العالم وخاصة لدى المخرجين والمؤلفين الشبان فى الدول الآخذة بأسباب النمو كبلدنا .

السينما كوسيلة للتعبير الدرامى

وكما يقول الناقد والسينمائى الأشهر بول روتا Rotha فى كتابه التاريخى « الفيلم حتى الآن » The Film Till Now : « قد ينظر إلى تطور الفيلم من زوايا ثلاث : العلمية والتجارية والجمالية . . والأولى تهتم بتقدم أجهزة السينما وحرفيتها . والثانية تغطى النمو الهائل للفيلم كصناعة . . والثالثة تؤرخ للسينما منذ أن ولدت كوسيلة من وسائل التعبير الدرامى ، وما اشتملت عليه من مواطن قوة ومواطن ضعف ، وما أبدعته من نواح جمالية . وهـذه الزاوية الثالثة هى التى تهمنا فى مجال الكتابة النقدية للسينما .

وكوسيلة تعبير درامى نقف الآن أمام السينما ، وعندئذ نتبين أمامنا طريقين ، نحار أيهما نختار وبأيهما نبدأ ، فلو اتبعنا طريقاً منهما لوصلنا فى آخر المطاف إلى أرسطو وكتابه « فن الشعر » ، ولو تتبعنا الطريق الآخر لوجدنا أنفسنا فى تيه من المشاكل وضجة من النظريات ، وهذا هو الطريق الجديد أو الحديث أو طريق السينما المعاصرة . ولا شك أن السينما القديمة أو السينما التقليدية ، تلك التى تتبع فى حرفيتها نظرية أرسطو فى الفن ، ما يزال لها أتباع ورواد ، وخاصة فى الدول الرأسمالية ، والآخذة بأسباب النمو والتى ما يزال أرسطو بالنسبة لها جديداً ومجالا لامعاً براقاً يغرى بالاتباع . والخلاف بين أرسطو وبين السينما المعاصرة ، هو الخلاف بين نظرية الفن عند « الموجة الجديدة » .

فهل « الموجـة الجديدة » مدرسة متكاملة متجانسة ؟ الواقع أننا لو حكمنا عليها قبل دراستها لكنا كمن يسوق أحكاماً عامة يريد أن يلح بها على القارئ ويثبت معناها لديه بحيث تكون له عند القارئ ذخيرة من الأحكام المسبقة يعتمد عليها فيما بعد للحصول على الإقناع السهل .

لكن ما هو الطريق التقليدى فى الفن ؟ ما هو طريق أرسطو ؟ والإجابة عن هذا السؤال قد تكون إجابة معادة ، ولكننا ونحن بسبيل تفصيل سمات

السينما والفن المعاصرين لا بد أن نأتى على سمات الفن التقليدى ولو بصورة سريعة غير ضافية .

سمات الفن التقليدى

كان من رأى أفلاطون أستاذ أرسطو أن فن الدراما هو فن محاكاة ، هدفه إيجاد مصارف لطاقة الشعب العاطفية ، وهذا هو وجه الخطورة فيه لأن أفلاطون كان لا يشجع تنمية وجدان وعاطفة الجماهير . ولكن أرسطو كان أكثر حكمة فقد واجه الحقيقة واستخدم العاطفة لإحداث حالة من الانسجام النفسى ، ومن رأيه أن العاطفة المكبوتة أخطر على صاحبها من العاطفة التى يهيء لها أدب الدراما السبيل الصحيح للانصراف . والشعراء هم أطباء النفس ، والتراجيديا والشعر كلاهما يحاكى النواحى النبيلة من الحياة فى الوقت الذى تحاكى فيه الكوميديا أوجهها المرذولة .

والتراجيديا تثير الشفقة والخوف وتغلفهما بحوادثها ومواقفها من شخوصها فهى تنشد المنصرف الطبيعى لهاتين العاطفتين .

وكان رأى أفلاطون فى الدراما شبيه برأى أصحاب المذهب الذين يقولون إن الفن للمجتمع أو الفن للدولة ، فكل الفنون عنده يجب أن تجند فى خدمة الدولة ، والحريات الفردية إذا تعارضت مع مصلحة الجماعة يضحى بها فى سبيل النفع العام . لكن أرسطو يختلف فى ذلك مع أفلاطون فهو يصرح أن غاية الفن هى إحداث الشعور باللذة ، وهذا الإحساس باللذة هو حصيلة اندماج السامع فى كلمات الفنان ، فرده إذن ليس المهارة الفنية أو الميكانيكية للشاعر مثلا ، ولكنه الأثر الذى تحدثه شخصية أكثر تكاملا على شخصية أقل منها تكاملا . وفنون الشعر والتراجيديا والكوميديا والموسيقى والرسم كلها تتشابه فى وجه واحد ، وهو أنها كلها محاكاة تختلف فى ثلاثة أوجه : فى وسائل التعبير وفى الموضوع وفى طريقة المحاكاة أو التقليد ، فالرسم وسيلته الألوان ، والنحت وسيلته التشكيل ، والموسيقى وسيلتها الإيقاع والنغم . . وهكذا . .

وموضوع المحاكاة هو الأفعال الإنسانية ، فالإنسان إما فاضل وإما شرير . وبحسب التصاق الإنسان بالفضيلة يتلون وصفه بها أو بضدها ، وعلى هذا فالفنان حين يرسم نماذجه البشرية يتخذ لنفسه ثلاث حالات ، فاما أن يرسم الناس أفضل من واقعهم أو أسوأ ، وإما أن يرسمهم كما هم بواقعهم بغير تجميل .

وصورة التراجيديا عن البشر والحياة الإنسانية صورة تعلو على واقعها ، أما الكوميديا فهى تتناول أقبح ما فى الإنسان وترسم خطوطاً للسلوك والفكر الإنسانى فى المجالات الدنيا لهذا الفكر وذاك السلوك . وشخصيات الكوميديا شخصيات مسفة ، وإسفافها لا يرجع إلى انتسابها إلى مختلف أنواع الرذيلة ، وإنما لأن هذه الشخصيات تمثل جوانب زرية مضحكة من الحياة ، فالوجه الزرى وجه قبيح مشوه ولكنه ليس بالدرجة التى تثير الضيق والألم فى نفس المتفرجين .

والتراجيديا محاكاة لفعل هام كلى يستغرق زمناً مناسباً تعبر عنه لغة منتقاة تؤثر فى نفس سامعها وتدخل إليه عن طريق عاطفتى الشفقة والرعب بقصد ترقيقها وتهذيبها . وهى لا تتبع فى ذلك طريق السرد وإنما تعرض الحوادث عرضاً حركياً . ولما كان الحدث الدرامى من فعل أشخاص الرواية ، وهؤلاء الأشخاص يتميز كل واحد منهم عن الآخر بما يتسم به من عواطف وسلوك ، لذلك يعتمد الحدث الدرامى على هذين الركنين : العواطف والسلوك اللذين يسببان سعادة وبؤس البشر . وغاية التراجيديا هى الفعل الإنسانى ، وغاية الشيء هى

أهم جزء فيه . والتراجيديا بوصفها محاكاة للفعل التام الكلى تعنى أن هذا الفعل له بداية ووسط ونهاية ، والبداية هى الشىء الذى ليس قبله بداية ، ولكنه يتطلب حركة تتمه . أما النهاية فهى الشىء الذى تسبقه حركة ولكنه لا يحتاج إلى ما يتمه . والوسط هو الشىء الذى يتطلب شيئاً سابقاً عليه وشيئاً لاحقاً له . وفى التأليف التراجيدى يجب أن يراعى الشاعر هذه الشروط ، فهو ليس حراً أن يبدأ وينتهى حيث يشاء ، وإنما تحكمه هذه القواعد السابقة .

والقصة الدرامية نوعان فمنها البسيط ومنها المركب ، والبسيط هى القصة التى يسدل الستار فيها على المأساة دون أن تشتمل على عنصر الاكتشاف أو الثورة ، أما النوع المركب فهى القصص التى تتضمن العنصرين السابقين أو أحدهما .

والثورة هى التغير المفاجئ الذى يؤدى إلى عكس ما كان يمكن أن تؤدى إليه الأحداث نفسها ، ففى رواية « أوديب الملك » يدخل الرسول وفى ظنه أنه يحمل أخباراً تسر الملك وتريحه من أفكاره السوداء ، ولكن كلمات الرسول تحدث أثراً ثورياً عكسياً فيعرف « أوديب » سر مولده ويسقط منهاراً ، أما الاكتشاف فهو التغير من المجهول إلى المعلوم ، وأوضح مثل للاكتشاف هو الفصل السابق من رواية أوديب المصحوب بالثورة .

والحدث الدرامى يثير فى نفوس المتفرجين الشفقة والرعب ، ولذلك يجب ألا نرسم صوراً لأناس فاضلين ثم ننهى حياتهم بالفشل بعد النجاح والعسر بعد اليسر ، فهذا كفيل ببعث الاشمئزاز لا الشفقة فى نفوس المتفرجين . ويجب أن لا يحدث نفس الشىء مع التافهين المفسدين بحيث يقفل الستار عليهم فى الفصل الأخير وهم ناجحون بعد فشل موسرون بعد عسر .

وهناك نوع ثالث من الشخصيات الدرامية يقف بين هذين الشخصين ، وهو الشخص الذى ليس بالفاضل الكامل ولا بالشرير المسف ، ولكنه إنسان كسواه من البشر جائز عليه الخطأ والضعف ، ويجب أن يكون هذا الشخص مشهوراً ومشهوداً له بالفلاح ، ولعل أبرز مثل لذلك هو « أوديب الملك » .

هذه هى سمات الدراما القديمة . ولنر الآن كيف تثور الدراما الجديدة عليها فى مجال السينما . ولنبدأ بالشخصية ، ومن خلالها نعرف فلسفة فن السينما المعاصرة ، أو فن الموجة الجديدة كما يحلو لأصحابها أو للنقاد أن يسموها فى بلادها .

سمات الموجة الجديدة

تقاس الشخصية فى هذه المدرسة بكمية الحركة ونوعيتها ، أى بالديناميية التى تشعها فى الأثر الفنى أو الأدبى . وكانت الشخصية فى الدراما الأرسطية شخصية محددة الملامح تدخل ضمن مصنفات فيقال هذا هو البطل ، وذاك الشرير ، والثالث هو المضحك ، والبطل لا بد أن تكون له صفات البطولة والوسامة والذكاء . لكن السينما الجديدة ترفض هذه المصنفات ، بل هى كذلك ترفض أن تكون تعبيراً عن طبقة ، سواء على المستوى الأرستوقراطى أو البورجوازى أو البروليتارى .

ولا تحاول الشخصية فى الفن الجديد أن تكون صورة لوضع معين ، وإنما تلجأ إلى الإنسان فى صورته الكلية فتعيين الحدود الفاصلة هو شىء ضد الفن الجديد ، والانسان فى صورته الكلية يقف لا ضد الطبقية ولكن ضد الظلم كله ، وليس ضد العبث الذى يشيعه فساد نظام بعينه وإنما ضد العبث العام فى الكون كله الذى ليس الفساد العينى إلا بعضاً منه .

لذلك فان الشخصية فى فن السينما الجديدة شخصية تجريدية ، فالأم ليست أماً بعينها ولكنها أى أم ،

وليست أى أم ، ولكنها أم تعلو على المشاكل الاجتماعية أو الصحية أو النفسية للأم وتوقفها أمام حقيقتها الإنسانية كأم أمام الحقيقة الكلية .

وتتطور الشخصية فى المذاهب الواقعية أو الطبيعية أو الرومانسية أو المثالية من الشر إلى الخير أو من العجز إلى الفعالية أو من السلبية إلى الإيجابية أو من عدم الفهم إلى الاستنارة والوعى أو من الانسحاق إلى الانطلاق ، أو تكتفى بأن تلعب دورها فى المستوى الموجودة عليه فى شكل تابلوهات عرضية كما فى المذهب الطبيعى .

ولكن الشخصية فى السينما الجديدة لا تنحو هذا النحو وإنما تتجه اتجاهاً مخالفاً لا تعنى فيه بالوجود بوجه عام بقدر ما تهتم فيه بالموجودية ، بأن توجد فى مواقف وجودية عينية للإنسان ، ومنها يبدأ انطلاقها من الوجود المفرد إلى الوجود عامة منظوراً إليه فى كله وبوصفه كلا .

والشخصية التى تعنى بالوجود عامة لابد أن تعود فتعثر من جديد أثناء بحثها فى الوجود العام بالوجود المفرد .

والشخصية فى السينما الجديدة ليست فعلا نفسياً أو كتلة إنسانية ذات أبعاد ثقافية ، لكنها كينونة ذات وشائج بالموجودية ، وليست بالإنسان وحده ، بمعنى أن يصبح فن السينما الجديدة فن بحث فى الوجود كموضوع وفى الموجود الباحث فى الوجود ، أو فن الكشف عن الآنية .

وأهم ما يميز الشخصية فى السينما الجديدة أنها شخصية مكتشفة ، واكتشافها يطل مباشرة على العدم ، وهو اكتشاف يتم بالإدراك ، وقد يتم بالوجدان ، فالعقل ليس وسيلة الإنسان لإدراك السلب فى الحياة ، لكن السلب يحصل بالوجدان ، والوجدان يكشف السلب فى الحياة . يكشف العدم .

والوجدان امتلاء بالعاطفة ، والعاطفة هنا هى عاطفة الملل من لا شىء ، ومن لا شخص ، وهو الملل من كل شىء ومن كل شخص » (وهو ما سنراه فى كل الشخصيات الكبرى فى روايات السينما الفرنسية والإيطالية ومدرسة السينما الإنجليزية الجديد) .

والشخصية فى فن السينما الجديدة تعيش هذا القلق لأن القلق ينبهها إلى حقيقة الوجود : إلى العـــدم .

ديالكتيك التوتر

ولكن الإنسان ميال إلى الفرار من العـــدم المتمكن من الوجود ، والفن الجديد يرفض ميل الإنسان للفرار من وجه العدم ، وهذا الرفض نفسه عدم ، لأن الرفض نبذ ، وكل نبذ عدم . والإنسان يميل إلى الفرار من عدمية الحياة بأن يسقط بين الناس وفى روتينية الحياة وزيفها ، ليختفى من ذاته ويباعد بينه وبينها فلا يلتقى بها » والفن الجديد كى يدفع بالإنسان المتفانى الساقط فى روتين الحياة إلى ذاته ، لا بد أن يواجهه بقلق كبير يوقظه ويفجؤه بالعدم فى الوجود وفى وجوده .

وهذا القلق الكبير لا يمكن أن يكون هو الصراع الدرامى ، فالصراع الدرامى شىء تافه إلى جوار هذا القلق الكبير . وإنما هذا القلق يتمثل فى أن الموجود قد استيقظ على وعيه ، بأنه لن يستطيع أن يحقق إمكانياته ومشروعه ، فهما طال به العمر سيلحق بالموت فى يوم من الأيام .

ومن الغريب أن تكون الحرية والاختيار اللذين تمارسهما الشخصية المتفتحة هما ممارسة للعدم نفسه ، لأن الحرية معناها الاختيار ، والاختيار معناه النبذ ، والنبذ عدم . وإذن فحتى ممارسة الحرية هى ممارسة للعدم ، وإذن يكون أول الحياة ونهايتها وداخلها وخارجها وفوقها وتحتها عدم : طابع الحياة هو العدم . والحياة استغراق زمن ، والزمن طابعه التناهى ، والتناهى طابع الوجود ، وكل ما فى الحياة

يفنى مع الزمن . وإذن فعلام كان الوجود أصلا ؟ هذا هو السؤال الذى يلح على البروتاجونيست إلحاح السؤال : أن أوجد أو لا أوجد ؟ الذى كان يطن فى رأس هاملت .

والديالكتيك القديم فى الفن ديالكتيك عقلى يقيم أمام الأسود أبيض يقابله ، ومن تلاقيهما يصنع صراعاً ، ولكن الديالكتيك الجديد هو ديالكتيك الوجدان الذى يجمع بين الإمكانية والفعل ، أو بين النقيضين ، والانسياق الذى يتم بين النقيضين داخل الديالكتيك هو التوتر ؛ والانسياق بين النقيضين فى وحدة ليس فيهـــا توقف أو سكون ، فكأننا بدلا من الصراع نصنع التوتر .

والآن لنر كيف يتم ذلك من خلال إحدى هذه الروايات ، ولتكن أقلها تمثلا للموجة الجديدة حتى نستطيع أن نتخذ منها مثلا لهذا الضرب من التأليف والإخراج السينمائى ؛ ولنختر رواية « الصرخة » « Il Grido » و « الصرخة » قصتها من تأليف ميخائيل أنجلو انطونيونى ، وسيناريو انطونيونى بالاشتراك مع إيليو بارتولينى ، ثم هى أخيراً من إخراج انطونيونى .

الصرخة ..

تبدأ « الصرخة » فى صبيحة أحد أيام الخريف وإيرما حاملة صرة صغيرة بها طعام ألدو ذاهبة إلى مصنع السكر . وليست إيرما زوجة لألدو ولكنها وقد هجرها زوجها ورحل إلى أستراليا أحبت ألدو وعاشت معه ثمانى سنين وأنجبت منه طفلتها الصغيرة روزينا .

ويلتقى بها شرطى يعطيها إشارة من قسم البوليس وتذهب إلى هناك لتعلم أن زوجها بأستراليا قد مات وكان ألدو يتمنى هذا اليوم ليتزوج منها ويعيشا حياة سليمة ، لكنها عندما تلتقى به بعد ذلك ترفض فكرة الزواج وتخبره أنها مصممة على تركه ، ثم يعرف ألدو السبب أنها تحب شخصاً آخر .. وينتهى هذا الفصل بأن تهرب منه ويأخذ ألدو ابنته ويرحل .

إننا هنا لا نجد صراعاً ولكنه نهاية صراع ، وتبدأ الرواية من رحلة ألدو إلى خارج بلده سعياً وراء .. ماذا ؟ لا يدرى ، ويلتقى بأناس كثيرين ، سيدات وآنسات ، ويجرب الحب ، وتتهيأ له فرص الاستقرار ، ولكنه لا يستقر ويجابه القلق الذى يحيط به ويحصره حصراً ، ويتنقل من مدينة إلى مدينة ومن عمل إلى عمل ، ويلتقى أول مرة بسيدة تدير محطة بنزين ويعمل عندها وتحبه فيرجينيا ثم يهجرها للاسبب ، وقرابة نهاية القصة يمر راكباً سيارة نقل وتعرفه فيرجينيا وتخبره بنبأ خطاب له من إيرما ويتلهف ألدو إلى محتواه ثم يرحل إلى قريته ، ويجد سكان القرية فى ثورة على السلطة ، والمتظاهرون يملئون الشوارع ، لأن الحكومة كانت تزمع إقامة مطار حربى بقطعة أرض مجاورة ، والناس يريدون أن يعيشوا فى سلام . ويشق طريقه وسط المتظاهرين إلى بيته باحثاً عن إيرما ولا يجدها ، ثم يشيرون إلى بيتها فيذهب إلى هناك وينظر من زجاج النافذة ليرى إيرما تدفع بوليد صغير لها إلى حوض ملىء بالماء وتحيط الطفل بالحب والحنان وتناغيه قائلة أنا .. أنا . ويستدير ألدو ذاهباً فتلمحه إيرما ، وتمتلىء السماء بدخان الحقول التى تحرقها الشرطة تمهيداً لإنشاء المطار ، ويستمر ألدو فى السير ناحية المصنع ويدخل من خلال البوابة . ويعبر الساحة ويرقى السلم الحديدى الموصل إلى برج المصنع . وفى الشارع تظهر إيرما تتبع ألدو ، وتراه يدخل المصنع فتعبر الطريق إليه . ويستمر ألدو فى الصعود وقد وصل النهاية تقريباً . إنه الآن فى القمة وينظر إلى المزارع والريف من حوله ونهر ألبو ومكان بيته . وعلى يساره فتاة صغيرة وقطعة أرض تحترق وجماهير من الناس تندفع إليها . لكن ألدو لا يعى أبداً المشهد ، وهو فى حالة من التداعى والانهيار التام .

ومن أسفل تنظر إيرما وتراه يقف هناك قرب السياج . ويسمع ألدو صوتها وينظر إليها من عل وتصرخ إيرما منادية عليه من جديد .

إيرما : ألدو . . .

« هذا النداء هو النداء الوحيد الذى كان يمكن أن يوقظه من يأسه . وينحنى على السياج ويذهل للحظة كما لو كان قد أدارت رأسه دوامة . وتنظر إيرما من أسفل وعيناها مفتوحتان على آخرهما ، ويتقلص وجهها فى خوف بشع ، ثم تنطلق منها صرخة دامية مدوية .

وفى الصمت تصاحب صرختها العالية الطويلة سقوط ألدو مغطية صوت ارتطام جسمه بالأرض . ثم يعقب ذلك لحظة سكوت مطلق . وببطء تتحرك إيرما إلى جثة ألدو وتتوقف لحظة وتحملق فيها ، ثم بنفس النظرة المذعورة على وجهها التى سبقت صرختها تسقط على ركبتيها .

ومن مكتب المصنع يخرج ثلاثة عمال ورئيسهم ويذهبون إلى البوابة منضمين إلى الجماهير التى ما تزال تسعى إلى الحقول ولا أحد يدرى بأمر ألدو وإيرما . وفى الغسق الذى يجلله سواد الدخان تظهر أشباح الناس بينما إيرما وحدها فى الساحة إلى جانب جثة ألدو .

هذه القصة المملة ..

هنا لا نجد صراعاً ولا شخصية بالمعنى الأرسطى ؛ ولا نجد البطل ولا الشرير أو قصة لها بداية ونهاية ، لكنا نعثر على شخصيات متوترة تستوى جميعها من حيث أزمتها وقلقها ، ثم تشرق على بعضها معان نعرف منها الملل والقلق ، فايرما لا تترك ألدو لسبب إلا للملل ؛ وألدو يترك كل وظيفة وكل امرأة وكل أحد من الملل . والملل يدفعه فى النهاية إلى السعى وراء حتفه ما دام معنى القلق يحصره ويملأ نفسه وصدره بأن لا هدف من الحياة ، وأن الحياة نهايتها الموت رغم استغراق الناس فى رتابتها ، وأخيراً يندفع رغم سماعه لصوت إيرما الذى كان يمكن ، كما يقول انطونيونى فى السيناريو أن يوقظه من اليأس ، ولكنه كان فى هذه المرة دافعه أكثر إلى الانتهاء من هذه القصة المملة : قصة الحياة . . .

عبد المنعم الحفنى

أحدث روايات جرييه



إنه فى يوم الخميس الموافق ٩ من سبتمبر ، فى تمام الساعة الخامسة والنصف مساء ، وفى قصر لويس الرابع عشر الذى اشتراه منذ ثلاث سنوات انتهى آلان روب جرييه أشهر أدباء فرنسا فى الوقت الحاضر من كتابة روايته « بيت المواعيد »

هذه هى صيغة النبأ الذى طلعت به الصحف الفرنسية على مثقفى العالم معلنة فيه ميلاد هذا العمل الأدبى الجديد الذى أدار جرييه أحداثه الروائية فى متجر لتجارة الرقيق الأبيض بهونج كونج ، ويقول جيروم لندن المشرف على سلسلة « منتصف الليل » والناشر الخاص للكاتب الفرنسى : « إن المغامرات فى هذه الرواية هى نفسها مغامرات جيمس بوند ولكن فى أسلوب جديد هو أسلوب الرواية الجديدة » . وكان جرييه قد بدأ فى كتابة روايته الجديدة هذه منذ أربع سنوات فى الوقت الذى كان يعد فيه سيناريو فيلمه الثانى « قطار أوروبا السريع » الذى ينتجه جيروم لندن أيضاً ؛ وفى « قطار أوروبا السريع » يختلف نوع التجارة المتداولة عنها فى « بيت المواعيد » فهناك تجارة الرقيق الأبيض وهنا تجارة المخدرات الممنوعة بحكم القانون .



تيار الفكر العربي

الزهاوي .. شاعر الفكرة

دكتور ماهر حسن فهمى

- أدرك الزهاوى أن الدور الحقيقى للأدب هو التعبير عن وجدان المجتمع ، ومحاولة توجيهه إلى الحق والخير والجمال ، واقتنع بأن شعراء عصره لم يقوموا بواجبهم عندما استنفدوا طاقاتهم فى مساجلات السمر .
- إن فترات التطور الاجتماعى تحمل دائماً بذور الشك ، والزهاوى الذى عاش فى مجتمع مقفل فى أواخر القرن الماضى ، وثقف نفسه بنفسه وجذبته مظاهر العالم الغربى والفلسفة الغربية ، كان لابد أن يعود شاكاً لأن رجال الدين فى ذلك الوقت لا يقوون على اقناعه .
- إن تصور الزهاوى لجمهورية المستقبل الاشتراكية يخالف فى بعض الوجوه جمهوريات عصرنا ، وهى مبنية على المساواة بين الناس فى الحاجيات مع بقاء التفاضل فى الجاه والمنزلة ، فهى جمهورية طبيعية كما يقول اقتبسها من جمهورية خلايا الجسد .

شغل الناس منذ ربع قرن ، وما زال يشغل البغداديين إلى اليوم فى مجالسهم الخاصة وندواتهم وصحفهم . والحق أن الزهاوى كان عنصراً فريداً فى تلك الفترة وفى تلك البيئة . فهو بعد أن حصل علوم عصره الموروثة كالتفسير والمنطق وعلم الأصول والنحو والصرف ، كانت أعداد « المقتطف » الأولى قد بدأت تصل بغداد ، وهى من المجلات التى أسهمت فى لفت الأنظار إلى ثقافة الغرب العلمية

مما استوعبته من مقالات مترجمة ، ومما نقلته من من تجارب الغربيين العلمية فى الطبيعة والرياضة والفلك وغيرها ، وشعر هذا الشاب البغدادى المتوثب أن ثقافة المقتطف غريبة عليه ، فقد عاش داخل أسوار العلم الموروث ، وأحس أنه يستطيع تحطيم محيط تلك الدائرة التى فرضت عليه ، وأن المعرفة لا تقتصر على ما تعلمه .

ثقافة متعددة الجوانب

قرأ النظريات التى دافع عنها الرياضيون فى القرن الماضى ، والتى بثها « هنرى بوانكاريه » الرياضى الفرنسى ، بعد أن ترجمها إلى التركية صالح زكى مدير جامعة الآستانة . وفهم رأى العلماء الذين أرجعوا كل الحركات والتغيرات التى تحدث فى الكون إلى الجاذبية ، فرونة الهواء ، وهوىّ الأجسام الثقيلة وصعود الأجسام الخفيفة كل ذلك يرجع إلى المبدأ نفسه . وعندما يستنبط هؤلاء العلماء الالتئام والتحليل والتجمد والإفراز الحيوانى والتخمر وكل العمليات الكيميائية من الجاذبية التى لا تحس بين أقل الجزئيات فى أصغر المسافات ، وعندما يضيفون إليه أنه بلا مبادئ كهذه لا يمكن أن تكون فى العالم حركة ، لا يعرف المرء غير أن الأجسام تتحرك حسب نظام معين ، وأن حركتها لا تصدر عنها . وقرأ ترجمة الدكتور شبلى شميل « لشرح باخنر على داروين » وفهم رأى داروين ونظريته فى النشوء والارتقاء فيما يتعلق بالإنسان ، تلك التى يقرر فيها أن من الأشياء التى لا تسلم بها العقول ، مشابهة الإنسان عن طريق المصادفة للقردة العليا فيما لا يقل عن سبع عضلات من عضلات جسمه ؛ أما إذا اعتقدنا أن الإنسان متسلسل من صورة تشابه صورة القردة العليا ، فمن الممكن إدراك هذا التشابه .

ولم يكن عقله وحده الشغوف بالمعرفة ، فقد بدأ يتطلع إلى تراث الغربيين الأدبى بنفس مشوقة ومن هنا قرأ شكسبير وهوجو وجوته وغيرهم مترجمين ؛ وأدرك أن الدور الحقيقى للأدب هو التعبير عن وجدان المجتمع ، ومحاولة توجيهه إلى الخير والحق والجمال ، واقتنع بأن شعراء عصره لم يقوموا بواجبهم عندما استنفدوا طاقتهم فى مساجلات السمر .

وفى هذا الوقت أيضاً كانت حركة البهائيين قد انتشرت انتشاراً كبيراً . وترجع أصل الدعوة إلى « الميرزا على محمد » الشيرازى الذى ظهر قبل أن ينتصف القرن الماضى ، وكانت العقلية فى ذلك الوقت تسيغ فكرة رجوع المهدى . فادعى أنه أتى ليؤدى رسالة سامية وأنه باب المهدى ، فتبعه جماعة من الإمامية الباطنية ، ثم أسمى نفسه « الذكر » قائلا إنه المقصود من قوله تعالى « إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون » « واسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون » ثم كتب كتابه « البيان » وادعى أنه هو المقصود من الآية « خلق الإنسان علمه البيان » . وقد حاول مناقضة فقه رجال الدين فى فارس والتخلص من ضيقه وجموده ، ولذلك فسر القرآن تفسيراً مجازياً ، ولم يهتم بفرائض الإسلام ، كما أول حساب الآخرة والجنة والنار تأويلا مخالفاً لما عرفه المسلمون . وقد سبقه فى هذا بعض أصحاب الفرق الدينية الذين أولوا « لقاء الناس لربهم » والبعث بأنه مظهر دورى متجدد للروح الإلهية ، اللاحق فيه لا علاقة له بالسابق ، وينقل الحياة إلى ما يليه .

ولم يكن ما أقر به « الميرزا على محمد » قاصراً على المسائل الخاصة بالعقيدة ، بل نفذ بتعاليمه إلى الظروف الاجتماعية فرغب فى أن يجعل المرأة على قدم المساواة بالرجل ، وإلغاء الفوارق بينهما ، وذلك بانتشالها من الوضع الذى وصلت إليه باسم

تقاليد الدين . وبدأ بالغاء الحجاب الذى فرض عليها وإنكار فكرة الطلاق أو تعدد الزوجات كما رسمت ذلك الشريعة الإسلامية ، بل وإنكار التفرقة بين المرأة والرجل فى الميراث .

أما البهاء فقد ألف كتاباً سماه « الأقدس » وادعى أن ميرزا على محمد لم يكن إلا مبشراً بوجوده كما بشر يوحنا المعمدان بظهور المسيح . وأبرز آرائه السياسية ، تشبثه بالعالمية ، وأفضل طريقة فى نظره لتحقيق الوئام العالمى ، إيجاد لغة عالمية واحدة . ومن الوجهة الدينية نجد رأيه فى الثواب والعقاب فهما يتأتيان بالتلذذ أو التألم من تذكر ما اقترفه الإنسان خيراً كان أم شراً . والروح تعود للعالم الإنسانى مرة أخرى بعد الموت ، ولكنها تعود فى صورة أشبه ما تكون فى تأثرها بفكرة تناسخ الأرواح .

وأكبر الظن أن الزهاوى قد درس عقائد البهائية ، فقد كانت بغداد مركزاً للبهاء بعض الوقت ، وكان الشاعر شغوفاً بالمعرفة . والذى لا شك فيه أن كثيراً من أصول فلسفته وفكره يرجع إلى آرائهم ، ولا يعنى هذا أنه كان بهائياً ، وإنما يعنى أنه قد تأثر فى مرحلة من حياته بكتابى « البيان » و « الأقدس » .

اللغة العالمية والخط الجديد

كانت أولى المحاولات التطبيقية للنظريات التى تأثر بها هى « الخط الجديد » . وقد شغله هذا الموضوع سنوات قبل أن يكتب عنه فى مجلة المقتطف مدعياً أن هذا الخط الجديد كاف لأن تكتب به كل الألسنة شرقية أو غربية ، ووافٍ لضبط كل الألفاظ التى ينطقها الناس على اختلاف أجناسهم .

وعلقت المجلة على مقاله معترضة على تلك الحروف التى رسمها لأنها لا تكفى لكتابة كل اللغات الشرقية والغربية ، لأن فى تلك اللغات أصواتاً كثيرة لم يسمعها عربى . ولم يقتنع الزهاوى باعتراض المقتطف فنشر مقالة أخرى يفند فيها اعتراضات المقتطف ، ووقف طويلا عند الأصوات اللغوية مؤكداً أن كثيرين ممن يعرفون لغات أجنبية امتحنوا هذا الخط فثبت لامتحانهم وأملوا جملا من تلك اللغات فكتبها الزهاوى وأعادها دون خطأ ؛ ولعل هذا هو ما كان يهدف إليه بوجه خاص ، إذ يبغى أن يكون هناك خط واحد لا للعرب وحدهم ، ولكن لكل الناس ولكل الأجناس ، ويكون بذلك قد وضع أساساً متيناً تقوم عليه لغة عالمية واحدة من بعد . ومن أجل ذلك بادر بنشر اختراعه هذا لا فى مصر وحدها ولكن فى صحف تركيا كذلك .

ولكن لم فكر الزهاوى سنوات فى هذا الموضوع أعتقد أنه من تأثير كتاب « الأقدس » . أما تأثير « البيان » فيتضح فيما كتبه عن المرأة بعد ذلك تحت عنوان : « المرأة والدفاع عنها — صوت إصلاحى من العراق » . ويتناول قضية المرأة تناولا منطقياً فيرى أن سيادة الرجل ليست لها ما يبررها ، فان كانت القوة البدنية فان هناك من الحيوان ما هو أشد ناباً وأوجع رفساً ، وإن كانت القوة العقلية ، فان الرجال أنفسهم يختلفون فى المستوى العقلى ولم يهضم أحد منهم حق الآخر . ثم يعدد الجوانب التى هضم فيها الرجل حق المرأة ، فيتحدث عن الطلاق الذى يقذف به الرجل فى وجه المرأة فاذا هى شريدة مع أطفالها منه ، بينما ينتقل هو إلى زوجة أخرى . فهى فى بيتها ضائعة الحقوق وهى فى المجتمع كذلك لأن الرجل يتزوج أربع نساء وهى لا تتزوج إلا واحداً ، وهى مهضومة لأنها تعد نصف إنسان وشهادتها نصف شهادة ، وهى فى الحياة مقبورة فى حجاب كثيف ، محرومة من ميراث مساو لميراث أخيها ، بل لعلها فى الآخرة محرومة كذلك لأن الرجل يعطى الحور العين وهى لا تعطى إلا زوجها .

ثم أخذ يتحدث عن مضار الحجاب متبعاً خطوات قاسم أمين . ولكن الواقع أن الزهاوى قد انزلق

إلى الهوة وأسرف على قرائه حين انتقل من الحديث عن التقاليد إلى الحديث عن التشريع متأثراً كما قلنا بكتاب « البيان » الذى يساوى بين المرأة والرجل فى كل تشريع ، غير ملتفت بطبيعة الحال إلى حكمة التشريع الإسلامى فى هذه القضايا .

الفلسفة العقلية المادية

فاذا ما نظرنا بعد ذلك فى فلسفة الزهاوى وجدناها فى مجملها عقلية مادية تنكر الغيب ولا تؤمن به ، تثق بالمحسوس شأن الفلاسفة الطبيعيين ، وعندما أنكر غير المحسوس تورط فأنكر البعث وشعره كثير فى ذلك ، فهو القائل :

ما النـاس إلا نبات   يحور بعـد هشيما
فلا تخـافن يوما   قيـامـة وجحيما

وأكبر الظن أن فلسفته مزيج من عقائد الباطنية والبهائية والفلسفة الطبيعية . والملامح البهائية واضحة فى كثير من خطوط تفكيره ، فعندما نستمع إلى قوله :

يرجو أناس أن ينـالوا بعد ما
يعثو الردى فيهم وصال الحور
أما أنا فأخالنى فى هـذه الدنيـ
ـا ملاق جنـتى وسعـيرى

نلمح أول أصل من أصول مذهبهم ، فهم ينكرون البعث ويرون الجنة هى نعيم الدنيا والجحيم شقاء الحياة ، والذكرى الأليمة جحيم والذكرى الهنيئة نعيم وسعادة للموعود . وفكرة الدور التى تتردد فى أشعاره كذلك أصل من أصول عقائدهم ، وقد أوضح رأيه فى كتابه « المجمل مما أرى » فقال :

إننا نتكرر منذ الأزل وسوف نتكرر إلى الأبد ، والأرض تكررت ، وستتكرر إلى مالا نهاية ؛ والعالم أجمع تابع لهذا الناموس الدورى الأعظم .

ويقول شعراً :

لم يزل نهر الدهر يجرى إلى
مبدئه صاخباً يقـل سفينـا
تتـلاقى الآباء دائـرة فى
جـريه والآزال حينا فحينا
إنه يفـنى ماحيـاً كل شىء
ويعيـد الأشيـاء مهما فنينـا
سوف نحيا فى كل دور ونردى
ونـلاقى جميـع ما قد لقينا
لا يهمنـك السنون فما فى
جانب الدهـر قيمـة للسنينا

وفكرة وحدة الوجود البوذية الأصل والتى تتلخص فى أن المخلوق والخالق شىء واحد فى نفسه وإن اختلف فى الاعتبار والتى اقتبسها فيما بعد بعض متصوفة المسلمين وآمن بها البهائيون ، تركت اصداءها فى شعر الزهاوى ، وقصائده أشهر من أن تذكر فى هذا المجال ، ولعل أهمها تلك التى حاول أن يشرح فيها نظرية وحدة الوجود وفيها يقول :

يا روح هـذى الدنى   شرارة مـنك أنا
قد استطارت تبتغى   لنفسها أن تعلنـا
إن بصيصى كلـه   من بعض ذلك السنى
ما أنـا إلا أنت محسو   سا فهـل أنت أنـا
منك انبثقت بعـدما   فيك مكثت أزمنـا

ورأيه فى قدم المادة والكون بثه فى كتابه « الكائنات » فالفضاء قديم وجواهر المادة المتولدة عنه قديمة أيضاً ، والأجرام غير متناهية ، وتلك سلسلة من الحلقات الفلسفية مبنية بعضها على بعض ، وإن كان هذا الرأى من عقائد الباطنية كما هو معروف :

جوهر الكون فى الوجود قديم
غير أن الأشكال مخترعـات

ومن العجيب أن ينكر الزهاوى فى بعض شعره وجود مدبر الكون شأن الفلاسفة الطبيعيين ، ثم يعود فيؤمن بالجبر ، ولعله أراد أن يريح ضميره القلق

من عاقبة مروقه ، فهو يلقى التبعة على غيره ، مدعياً أنه مكره غير مخير فأى لوم عليه ، ولو أراد غير ذلك ما استطاع :

هـو الذى أراد أن نسيء أو أن نحسنـا
وهو الذى صـير منا ملحـدا ومؤمنـا
إذا جنيت مكرهـا فهـل أنا الذى جنى
ألم نكن لمـا قضى به مثـالا حسنـا

إن فترات التطور الاجتماعى تحمل دائماً بذور الشك ، والزهاوى الذى عاش فى مجتمع مقفل فى أواخر القرن الماضى ، وثقف نفسه بنفسه ، وجذبته مظاهر العالم الغربى والفلسفة الغربية ، كان لابد أن يعود شاكا لأن رجال الدين فى ذلك الوقت لا يقوون على إقناعه .

وقديماً عاش أبو نواس فى مثل المجتمع المتطور وحديثاً عاش شوقى ، وأسرف كلاهما على نفسه فى اللذات وإذا كان شوقى لم يتزندق ، فقد تزندق أبو نواس ، ولكنهم جميعاً عادوا إلى حظيرة الإيمان نادمين ، والذى يقرأ شعر الزهاوى فى قسم اليقين من ديوانه « النزعات » يدرك الندم الذى يرعى جوانح الشاعر فقد عبر مرحلة الشك إلى اليقين بعد بحث :

إليك بداجى الليل فى البحر إن طغى
إليك إذا ما ريع قلبى أفـزع
عبـدتك ما أدرى ولا أحد درى
أسرك أم صدر الطبيعة أوسع
قرأت اسمك المحمود فى الليل والضحى
إذ الشمس تستخفى إذ الشمس تطلع
فحققت أن الكـون بالله قـائم
وأيقنت أن الله للكـون مبـدع
تعـاليت أنت الله مقتـدراً فـما
يضرك نسيان ولا الذكر ينفـع

نظرية الناموس الدورى الأعظم

على أن أهم نظرية للزهاوى هى نظرية « الناموس الدورى الأعظم » . فهو يتصور أن الكون لا يتناهى ، وأن الأرض بعد ألوف الملايين من السنين تتلاشى فى الأثير الذى نشأت منه كما يتلاشى غيرها من أجرام السماء ،

لأنها جميعاً قد تألفت من جواهر مادية تكونت من كهارب سلبية وإيجابية تولدتا من قسم من الأثير فعال ، ومظاهر الحياة من مظاهر المادة التى ليست فى أصلها إلا قوة ، فهذا الفضاء الذى لا يتناهى يحتوى على عدد غير متناه من العوالم النجمية ، وفى كثير من هذه العوالم نظام مثل نظامنا الشمسى ، وفى ذلك النظام أرض مثل أرضنا ، وفى كل أرض مشابهة لأرضنا أناسى مثلى ومثلك قد ولدوا من آبائهم كما فى أرضنا . وبعض هذه الأرضين اليوم مثل أرضنا فى حالتها الحاضرة ، وبعضها أخذت تهرم ، وبعضها فى بداية تألفها . فاذا مات الإنسان فى أرضنا فهو يولد فى غيرها من جديد ، إذ أن هذه الأرضين لا تتناهى فكل فرد من الناس غير متناهى العـدد ، غير أنه فى كل أرض يجهل أن له أمثالا فى هذا الكون اللامتناهى .

وأرضنا هذه بعد أن تصير إلى الأثير تتولد ثانية بعد ربوات الملايين من السنين فيجرى عليها من التطور ما جرى فى دورها هذا . والموت مهما طال زمانه فهو لا يعد شيئاً بالنسبة إلى الإنسان لأنه لا يشعر به ، بل يمتد شعوره من يوم ولادته إلى موته فحسب ، ولما كان تكرره يمتد إلى غير نهاية فهو خالد . ولكن ما الفائدة من هذا التكرر إذا كان لا يتذكر ما مر به فى أدواره الأولى ؟ يجيب الزهاوى إن فائدة التذكر هو العلم فاذا حصل لنا العلم بطريقة أخرى فهو مثل العلم بالتذكر ، وكفى به نفعاً أنه يطمئن الإنسان أن موته موقت وليس أبدياً .

وهذه النظرية مبنية على أسس ثلاثة : الأول أن العالم بما فيه من الاجرام غير متناه . والثانى أن لا شىء يذهب إلى العدم ، بل ينحل تركيبه إلى الأثير بعد تطورات متعددة ، وهذا الأثير يتركب من جديد فيكون مادة بعد تطورات متعددة ثم ينحل ثم يتركب إلى ما لا يتناهى ، والثالث أن جواهر كل جرم من الأجرام متناهية العدد مهما كثر هذا العدد . والأرض هذه تتألف فى أزمنة غير متناهية على أشكال متناهية لأن جواهرها متناهية . وشكلها الحاضر أحد تلك الأشكال غير المتناهية التى تتألف عليها فهو كغيره من الأشكال يتكرر إلى ما لا نهاية ، والإنسان جزء متمم لشكلها الحاضر ، فهو أيضاً يعود بشكله وعقله وإلا لم يكن الدور تاماً ، والعالم أجمع تابع لهذا الناموس الدورى الأعظم .

ولا جذب فى المادة كما يقول علماء الطبيعة ، بل المادة تدفع المادة بما تقذفه من الألكترونات السريعة الحركة . وأما سقوط الأجسام على الأجرام فلأن جواهر المادة متحركة فى الجرم حركة ألوف من الألكترونات المؤلفة لها ، وهذه إنما تتحرك بقوة جريان الأثير ، وتطرد بحركتها الأثير إلى الخارج بعد أن تحركه ، فهى تستهلك الأثير إما بضمه إلى نفسها أو بطرده ، فيحصل فراغ تختل معه موازنة الأثير فى داخل الجواهر وفيما بينها ، فيجرى من الخارج إلى الداخل إملاء للفراغ الحاصل وطلباً للموازنة فيجرف فى جريانه إلى داخل الجواهر كل ما يصادفه فى طريقه إلى المادة . والأثير كما يجرى إلى الأرض يجرى إلى الحجر الساقط على الأرض ، غير أن مقدار جريانه إلى مادة الحجر لا يعد شيئاً بالنسبة إلى المقدار الذى يجرى إلى مادة الأرض ولذلك يسقط الحجر على الأرض .

وقد بنى على ذلك رأيه فى السيارات ، فالأرض لم تنفصل عن الشمس ، بل كانت الشمس سيارة تدور مع غيرها حول شمس أخرى ثم لما كبرت بما ابتلعته من الأثير فى ربوات السنين صارت شمساً وبعدت بطول الزمان عن مركزها الذى كانت تدور حوله بسبب دفع ذلك المركز لها . وكانت الأرض وبقية السيارات أقماراً لها قد أتتها من الخارج بدفع الأثير ، فلما ابتعدت عن مركزها وصارت شمساً صارت أقمارها هذه سيارات لها . وقد قارب المشترى لزيادة نموه أن يكون شمساً ، فقد اتفق العلماء على أن سطحه ذائب من شدة الحرارة . ونظرية الجاذبية التى يقول بها العلماء تثير كثيراً من الاعتراضات ، فالعقل لا يتصور قوة تنفصل عن الجسم فتتصل إلى آخر فتجذبه إلى الجسم نفسه ، بل المعقول أن كل قوة إذا صدفت جسما تدفعه ، وليت شعرى ماذا تفعل هذه القوة بعد الجذب أتعود إلى معدنها أم تذهب صعداً لتقتنص جسما آخر ؟

ويهاجم الزهاوى نظرية « أينشتين » حين يقول إن الانحناء فى الفضاء المجاور للاجرام كبير فاذا تحركت الأجسام فيه تحسبها تسقط عليها ، فيرى الزهاوى أن هذا الرأى يبدو وجيها لتعليل حركات الأجسام ولكنه لا يعلل نقلها ، فما مناسبة هذا الثقل بانحناء الفضاء ؟ ويجعل « أينشتين » أبعاد الجسم أربعة الطول والعرض والعمق والزمان وهو ما يسميه البعد الرابع فيرى الزهاوى أن الزمان فى الحقيقة هو سكون تتخلله حركات . فاذا تحرك جسم فى مسافة طولها ستون متراً ، وفرضنا أنه يقطع فى كل ثانية متراً فانه يقطع المسافة فى دقيقة واحدة ، وإذا ضاعفنا سرعته فجعلناه يتحرك فى كل ثانية مترين فانه يقطعها فى ثلاثين ثانية . وكان الواجب أن يقطع الجسم المسافة عينها فى لا شىء من الزمان إذا زدنا سرعته ضعفاً

آخر ، لأن الضعف المزيد أولا قد أكسبنا ثلاثين ثانية فلا مانع من أن يكسبنا الضعف المزيد ثانياً مثله ، ولكن المشاهد خلاف ذلك فانه يقطعها على هـذه السرعة الأخيرة فى عشرين ثانية . ذلك لأن الحركة مهما اشتدت فلا تخلو من السكنات التى تتخللها . وقد شاهدنا أن الزمان يقل بالسرعة ويكثر بالبطء ، فالزمان إذن هو السكون .

جمهورية المستقبل الاشتراكية

شغل الزهاوى إذن بالفلسفة وبالعلوم الطبيعية وبالاجتماع إلى جانب انشغاله بالشعر والأدب ، وله دراسات حول نظرية النشوء والارتقاء ، ونظرية فى البصر والنور يخالف فيها رأى علماء الطبيعة أوردها فى كتابه « المجمل مما أرى » الذى طبع عام ١٩٢٤ . والواقع أن الزهاوى لم يكن يتوقف عند هـذه الدراسات التجريبية فى ميادين العلوم وإنما يحاول أن يستفيد منها فى تأملاته الفلسفية ، وهل كان من الممكن أن يفكر فى « جمهورية المستقبل الاشتراكية » إلا بعد مثل هذه الدراسات ؟

إن تصوره لجمهورية المستقبل يخالف فى بعض الوجوه جمهوريات عصرنا . وهى مبنية على المساواة بين الناس فى الحاجيات مع بقاء التفاضل فى الجاه والمنزلة . فهى جمهورية طبيعية – كما يقول – اقتبسها من جمهورية خلايا الجسد . فغير خاف أن الإنسـان كالحيوان والنبات مؤلف من ربوات من الخلايا إدارتها جمهورية ، فقد قسمت بينها الأعمال ، وأناطت كل عمل بطائفة كبيرة منها متوخية فى ذلك أن تقوم كل طائفة بالعمل الذى تحسنه . وأهم هذه الخلايا هى خلايا المجموع العصبى فهى فى الجسد بمثابة رجال السياسة والعلم وفيهم المهندسون والأطباء وغيرهم من أصحاب الأعمال العقلية ، وهناك أعمال دون هذه كالحركة وتوزيع الدم والتنفس من ضروريات الحياة تقوم بها خلايا هى بمثابة العمال . وهـذه الجمهورية توزع على الخلايا كافة ما تحتاج إليه من الغذاء على السواء ، وفى هذه الجمهورية تشبع كل الخلايا ، ولا يتضور القسم الأكبر جوعاً كما هى الحالة فى بعض المجتمعات . وقد ارتبطت أصقاع جمهورية الجسد بنوعين من الأسلاك التلغرافية أحدهما للحس والآخر للحركة هى الأعصاب المزدوجة المتفرعة من الرأس التى هى بمثابة مركز الجمهورية . وفى الدم جيش ضخم من الكبرات البيضاء وظيفته محاربة الميكروبات الغازية لهذه الجمهورية .

فهو يتصور إمكان تأليف جمهورية على هذه الشاكلة تقسم الأفراد بحسب استعدادها إلى أقسام ، وتعيين لكل واحد وظيفة فلا يتعداها إلا إذا أثبت أهليته لما فوق ذلك . وتلغى قيمة النقود وتنزع الأملاك من يد ممتلكيها وتبطل وراثة المال وتوزع الطعام توزيعاً عادلا ، فحينئذ تزول الجنايات التى تسببها الحاجة ، والجوع . ويمتاز القسم الراقى عن بقية الأقسام فى الاعتبار والمنزلة ، وهذا الامتياز كاف لتوليد الاحترام لمن لهم استعداد له ، فلا يبقى المحذور الذى يورده المحافظون على الاشتراكيين من أن التساوى يميت الرغبة فى الاختراع . وليس هناك مانع لجعل طعام القسم الراقى أتقن من طعام بقية الأقسام وثيابهم أظرف ، لأن المقصود هو التساوى فى الشبع على وجه لا يبقى معه جائع ، والجمهور لا يستاء من هذا الفرق ، لأنه يدرك أهمية ما يؤديه هذا القسم ، وإذا أثبت واحد أهليته للقسم الأعلى ترفع درجته . ولا ضير فى أن يكون الزوج فى قسم والزوجة فى آخر وإلا كان الأمر مثاراً للتذمر والنزاع ، بل يناط الزواج برضى الطرفين والفراق برضى أحدهما .

هذه هي محاولات الزهاوي التي شغلت الناس وأثارت حركة تقدمية هائلة ، وخاصة عندما صاغ نظرياته الفكرية صياغة شعرية في قصائده عن المرأة والاشتراكية ، والدفع عوض الجذب ونظرية النشوء والارتقاء وغيرها . ومهما كان رأينا في قيمة هذه النظريات من الناحية العلمية ، فقد كان الزهاوي مؤمناً بأن الأيام كثيراً ما أثبتت صحة نظريات خطأها عصرها ، ولكن الذي لا شك فيه أنه قد مخض الحياة الفكرية في العراق مخضاً شديداً ، في الوقت الذي كان العراق مشغولا فيه بالمساجلات الشعرية وحواشي التراث .

ماهر حسن فهمي

أحدث ما ظهر

حياة كلها ثقوب :

« هذا هو أنا : رجل له زوجة وطفل ولكنه بلا عمل » .

هكذا يعرف بطل الكاتب الروائي أدريس بن أحمد شارهادي بنفسه ، ويضيف قائلا إنه : « مغربي مسلم وأمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة » .

والبطل هو نفسه مؤلف الرواية إدريس بن أحمد شارهادي الذي خرج من السينما ثائراً لأنه شاهد فيلماً عن « حريق إحدى المدن » فلم يصدق عينيه ، بل وصرخ في نفسه أن هذا كذب وأنهم يخدعونه لأنه لو كان ذلك قد حدث بالفعل لكان قد عرف من قبل . ولكن صديقه باوليز يؤكد له أن ما شاهده ليس أكثر من قصة خيالية وأن الكذب مباح في بعض الأحيان . وهكذا يستغرق البطل أو إدريس في أحلام طويلة وعميقة . . وعندما يفيق على اكتشاف تلك الحقيقة الغريبة وهي أن الكذب مسموح به ومباح ولا يوجد ما يحرمه ، يبدأ في الكذب ولكن على طريقته هو وتكون النتيجة هي الإحساس بالسعادة المطلقة لأنه لم يمت بعد من الجوع ولأنه لم يشوه بعد بضربات رجال الأمن . ولأنه لم ينس بعد أو يهمل في أعماق السجون . ولكن هل يكفيه أن يتنفس ؟ ! إنه في حاجة إلى الطعام ، الطعام الذي يقوى به على التساؤل : لماذا يعيش ؟ إنه لا يثور ولا يشكو . . فلمن ؟ لا فائدة ولا داع . وهو بالرغم من كل هذا محتقر ذليل مهان . بينما هو في حقيقة الأمر متواضع فقط وليس أكثر أو أقل من متواضع . ويجذبنا البطل حتى النهاية بـ في عالمه الفظ والرقيق في آن . القاسي والحنون معاً . وتنتهي الرواية .

•••

مراسلات كافكا :

فرغ مارت روبرت من ترجمة الجزء الأول من مراسلات كافكا إلى اللغة الفرنسية وتصدره دار جاليمار للنشر في الأسبوع الأول من هذا الشهر . أما المراسلات كاملة فسوف تصدر في أربعة أجزاء . ويقع الجزء الأول في اثنى عشر عاماً من حياة كافكا هي الفترة الممتدة من ١٩٠٢ إلى ١٩١٤ وهي الفترة التي عاشها كافكا بعيداً عن براغ يكتب فيها لألصق أصدقائه . . ماكس برود وأرنست ويز وأوسكار بوم ولناشري مؤلفاته ولبعض السيدات ممن كان يعرفهن .

ويقلب المترجم مارت روبرت ٦٥٠ صفحة من مراسلات كافكا فلا يكاد يعثر إلا على إشارة هنا وأخرى هناك لكل من « القضية » و « الحصن » و « طبيب القرية » وهي مؤلفات كافكا الروائع ، ذلك لأن الأديب الكبير لم يكن يتكلم عن مشروعاته الأدبية وكان يقول دائماً : « إن الأدب هو نتاج العذاب والأرق ، نتاج أشباح ليالي كل أديب » . كما قال في إحدى رسائله لصديقه ماكس برود : « الآن اتضح لي أن الأدب هو أجر الشيطان » .

•••

أفلام هتشكوك :

يعتبر الناقد والمؤرخ السينمائي روبين وود من طليعة نقاد الفن السينمائي المعاصر ومن أبرز كتاب مجلتي « السينما » و « كراسات السينما » وهما المجلتان العالميتان المعنيتان بشئون الفن السينمائي في العالم . ولقد تمكن هذا الناقد أخيراً من إصدار أطول وأوفى دراسة صدرت بالإنجليزية عن أفلام المخرج العبقري ألفرد هتشكوك ، وعلى الرغم من أن هذه الدراسة قد ركزت على أفلام هتشكوك الخمسة الأخيرة فهناك إلى جوار ذلك تحليل عميق لفلميه الشهيرين « غرباء في قطار » و « خلف النافذة » . ومن هنا جاءت دراسة روبين وود جامعة بين النظرية والتطبيق وبالتالي بين العمق والتشويق تماماً كما هو الطابع المعروف عن أفلام هتشكوك نفسه ، ولقد جاءت هذه الدراسة في ٦٠,٠٠٠ كلمة و ١٧٦ صفحة و ٢٤ صورة ، محققة قول الناقد الفني للملحق الأدبي للتايمز من أنها على جانب كبير من الامتاع بالنسبة لكل من شاهد فيلماً من أفلام « سيد الحيرة والارتياب » ألفرد هتشكوك .

رأى فى كتاب

يسقط الحائط الرابع

أنيس منصور

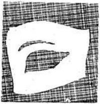
فى (٥٠٠) صفحة من القطع الكبير و (٥٣) مقال من كل نوع ، ومقدمة بارعة كأنها الافتتاحية الموسيقية ومئات التعبيرات الراقصة التى تجمع بين الرشاقة والذكاء صدر كتاب جديد للأستاذ أنيس منصور اختار له عنواناً هتافياً مثيراً هو « يسقط الحائط الرابع » . .

وقارئ هذا الكتاب ، بل كل كتب أنيس منصور لا يمكنه أن يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية وإغراء ذهنى ، إنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الأفكار فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون . وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكيلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور . . إنه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد ميشيل بيتور الذى يريد لقارئه أن يقف فى وسط الصفحة وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة . والواقع أن عهداً جديداً من الأساليب الأدبية التى تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من رصيد فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب المنفلوطى والرافعى وطه حسين لم يطف على سطح الأدب العربى أسلوب فاقع يشكل مرحلة جديدة إلا أسلوب أنيس منصور .

على أن أروع ما فى أسلوب أنيس وأخطر ما فيه فى نفس الوقت هو أنه ليس عاملا مشعاً للأفكار بقدر ما هو موصل جيد للأفكار . . فتعبيره يسبق تفكيره ، أعنى أن الفكرة لا تحضره ثم يبحث لها عن تعبير وإنما يحضره التعبير ثم يبحث له عن فكرة ، ومن هنا جاءت فى كتاباته الفقرات التى لا يبحث عما وراءها من معنى وإنما يكتفى بما فيها من تكوين داخلى ونسيج لفظى وكأنها اللوحة التجريدية تحمل معناها فى تكوينها لأن التكوين نفسه هو المعنى . وعلى ذلك يمكن القول بأن أسلوب أنيس منصور أسلوب يرى ولا يسمع . . . والعين هنا أداة فهم لا أداة إدراك . . ألم يقل هو نفسه فى شرحه لفلسفة النظرة فى تقديمه لهذا الكتاب : « عالم هائل الصفات والأشكال والأحجام والأبعاد . . عالم كل ما يربطنى به أنى أنظر إليه . . أنى أراه . . إن كل شىء منظور . . كل شىء مرئى . . أنا أنظر فأنا إذن موجود . . فوجودى هو حريتى فى النظر إلى ما حولى » .

وعلى الرغم من افتقار هذا الكتاب إلى وحدة القضية أو الموضوع ، وعلى الرغم مما بين مقالاته من مسافات فكرية وزمنية فإن ديناميه الحركة الداخلية ووحدة الطابع الشخصى والنظرة المتجانسة إلى المواقف والأشياء والأشخاص مما يخلع على الكتاب وحدته ويجعله بمثابة مرحلة جديدة فى تطور أنيس منصور ، فالكاتب بعد أن تمرغ طويلا فى رمال لا نهاية لها هى رمال الملل ، وبعد أن قام بدورة كاملة حول العالم رأى فيها الدنيا بالطول والعرض والعمق . وباختصار بعد أن انتهت رحلة الغريب فى العالم الغريب عاد أنيس منصور ليعانق نفسه ويرتدى حواسه من جديد فإذا به ينظر ولا يرى . . ينصت ولا يسمع . . يتكلم ولا يقول شيئاً فهو على حد قوله بلا عينين عندما ينظر إلى داخله ، إلى الزحام فى داخله ، إلى الوحشة المظلمة فى أعماقه ، إلى الإنسان الذى نسيه يصرخ ولم يسمعه ولم يتبينه « فقد اتسعت المسافة بينى وبينه . . أو بينه وبينى » وتفسير ذلك وجودياً أن الغربة أقامت حائطاً رابعاً بين الكاتب وبين نفسه وبالتالى بينه وبين ما فى العالم الخارجى من أشياء وأشخاص ، فكان لا بد له لكى يرى باعتباره إنساناً ولكى يرى باعتباره فناناً أن يزيل الحائط الرابع بينه وبين نفسه وبينه وبين الناس . هنا وهنا فقط يستطيع أن يخرج من ذاته ليلتقى بذوات الآخرين فيحدثهم عن نفسه بلا خجل وبلا كبرياء ، وهنا وهنا فقط يستطيع أن يرى بعمق ووضوح ولمسافات طويلة ، وهنا وهنا فقط يستطيع أن يقول ، أنا أحيا وهذه هى حياتى الجديدة ، وحياتى هى حريتى فى النظر إلى نفسى وإلى غيرى ، لأنه بسقوط الحائط الرابع تبدأ حياة النور والتنوير .

جمال العشرى



ميشيل بوتور والرواية الجديدة

إن آخر مؤلفات الكاتب الفرنسى الشهير ميشيل بيتور ، وهى « ٦٫٨١٠٫٠٠٠ لتر ماء فى الثانية » ، ليست رواية بالمعنى المعروف كما أنها ليست كتاباً بالمعنى المتفق عليه .. ولكنها رؤيا ، إن صح هذا التعبير . فبيتور لا يكتب سطوراً ولكنه يملأ مساحات .

ولقد شرح طريقته هذه كما طرح قضية الواقعية ، فى روايته الأولى « جدول ١ » ؛ فتناول القضية تناول العالم الطبيعى الذى يلاحظ الظواهر الطبيعية ويدونها بعين الخبير الباحث فى هذا الفرع أو ذاك من فروع العلم .

ولما كان الضمير الإنسانى لا يمكن أن يطابق الوجود الحى فإن قيام واقعية مطلقة أمر مستحيل لا فيما يظهره الضمير ولا فيما تظهره المادة . فبيتور على عكس كتاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، يرى « أن الإنسان لا يمكنه أن ينفصل بسهولة عن الزمن انفصالا تاماً » ؛ لأنه إذا كان الزمن حقيقة موجودة فى العالم تماماً كوجود الإنسان فإن تلك الحقيقة لا تملك أن تتصرف وحدها وتدور فى المطلق كما كان يعتقد كتاب الرواية الكلاسيكية .

لذلك نجد أن بيتور وهو يجعل بطل الرواية الجديدة يقاوم تلك الحقيقة ، التى هى الزمن ، ويحاربها حتى يصرعها إنما يدعو الإنسان ، فى واقع الأمر ، إلى إعادة بنائها من جديد .. وبتعبير آخر فإن الزمن ليست له قيمة فى حد ذاته ولكنه يستمد قيمته من التصاقه المباشر بالحياة واحتكاكه الدائم بالواقع البشرى .

لهذا كله يجد بيتور نفسه مضطراً إلى البحث عن أدوات تصلح للتعبير عن هذا التداخل العجيب بين « الوجود والزمن » . فمرة يلجأ إلى الإطار التاريخى على طريقة فوكنر ، ومرة يلتمس الدقة فى التحليل حتى يصور الأشخاص والأشياء والمواقف تصويراً يكاد يكون فوتوغرافياً ، ومرة يكتشف طريقة التجميع التشكيل ويضعها فى إطار تركيبى خالص .

وفى « جــدول ٢ » شرح بيتور نظريته هذه باستفاضة أكثر وتعمق أكبر ، وأخذ يحطم التقاليد التى بليت بحيث شمل تحطيمه طريقة الكتابة والقراءة ، فبدلا من أن يبقى على طريقة القراءة المعروفة من الشمال إلى اليمين ومن أعلى إلى أسفل نجده يدعو القارئ لأن يدور بعينيه فى الصفحة رأسياً وأفقياً وأحياناً بميل شديد ؛ كذلك فإنه يجعل القارئ يتنقل بعينيه مرة بين الهوامش ومرة أخرى بين الحواشى وهكذا . . . فعنده أن الكتاب لا يفترق فى شىء عن الكاتدرائية



أو المدينة الساحرة التى يزورها المرء لأول مرة .. فهو ينبهر بها ويحاول أن يتعرف عليها فى « جولة عين » وهو لهذا لا يركز على شيء ولا يتلمس الدقة والترتيب فى معرفة أى شيء .. إنها رؤى ولمحات .

و « ٦،٨١٠،٠٠٠ لتر ماء فى الثانية » ما هى إلا صورة عامة عن شلالات نياجرا .. تعطى فكرة عما تعنيه تلك الشلالات فى حد ذاتها وعما تعنيه بالنسبة للآخرين ؛ فطولها وعمقها وإرتفاعها ومساقطها وتاريخها ومعناها الإنسانى والأسطورى والشاعرى كلها أشياء يذكرها بيتور فى كتابه ، أحياناً بطريقة موسيقية وأحياناً بطريقة روائية .. يعرضها عرضاً وصفياً كما يعرضها عرضاً دراميا .. ويمتزج كل هذا فى النهاية ليقدم لنا شعراً خالصاً تضيع فيه ملامح الكتاب ، بمعناه التقليدى ، ويصبح عبارة عن « جولة فنية » .

ويصف بيتور نياجرا من خلال نظرة شاتوبريون لها ، ذلك أنها كانت بالنسبة للرومانسيين رمزاً للطبيعة الصامتة الموحية كما كانت رمزاً للطبيعة الثائرة المفزعة .. أى أنها كانت رمزاً للطبيعة التى يقال عنها « أم حنون وقبر موحش » فى وقت واحد .

ويقسم بيتور مؤلفه إلى إثنى عشر جزءاً خصص كل جزء منه لفصل من فصول السنة .. فن سنابل أبريل التى ترمز للزواج إلى ضباب ديسمبر الذى يرمز للترمل .. وهكذا .. وهذه الأجزاء عبارة عن اثنتى عشرة حركة من الحركات السيمفونية حيث تحكى كل حركة منها قصة واحد من الأفراد أو مجموعة من الناس .

أما نقطة الضعف فى المؤلف فتنحصر فى أنه يضحى بالفرد فى سبيل تقديم المجموع وبالمضمون الإنسانى فى سبيل البناء الشكلى أو الزخرفى .. وهكذا يتحول العمل الأدبى أو الفنى إلى باليه أو أوبرا .. الفرد فيهما ليس أكثر من نموذج خشبى أو قطعة شطرنج يتحرك بلا وعى ولا إرادة .

ولكن بالرغم من نقطة الضعف الخطيرة هذه نجد أنفسنا ونحن أمام عمل بيتور الجديد غير قادرين على مطالبته بأكثر مما قدم لنا . يكفينا أنه اكتشف فن القول والتعبير بطرق مختلفة .. لأنه وهو يعلمنا كيف نقرأ بطرق متعددة يعدنا فى الوقت نفسه لكى نفكر أيضاً بطرق متعددة ، أى يعدنا لأن نكتشف شيئاً ما ، فى يوم من الأيام ..

.. وهذا ما يجعل من ميشيل بيتور طليعياً انتحارياً ، بمعنى أنه يتحسس الطريق فى الظلام ويتخبط من أجل أن يسير فيه الآخرون بلا تخبط ولا ظلام .

فتحى العشرى

بريخت .. والتناقض المسرحى

ونحن قاب قوسين أو أدنى من موسم مسرحى جديد خليق بنا أن نقدم لقراء الفكر العربى علماً من أعلام الموسم المسرحى الماضى وقطباً من أقطابه هو : برتولد بريخت بطل الموسم المسرحى الماضى فى باريس والكاتب المجدد والفيلسوف الواقعى الذى يستمد أعماله من واقع مجتمعه ويتخذ من « الفن فى خدمة المجتمع » شعاراً له . فبريخت يرى ضرورة أن يتضمن العمل المسرحى صوراً دقيقة للأحداث التى تقع بين الناس ، ويتيح للمشاهدين الفرصة لاتخاذ موقف معين بصددها . وهكذا تهدف مسرحيات بريخت قبل كل شيء إلى أن تثير فى المشاهدين ملكة الحكم على ما يرونه ويسمعونه لا إلى إثارة عواطفهم فحسب .

والمسرحية بالنسبة لبريخت هى ضرب من المحاكمة التى يتحد فيها جمهور المشاهدين مع المؤلف والمخرج والممثلين فى إبراز الحقائق وخلق الجو الذى يمكن هيئة التحكيم – وهى جمهور المشاهدين – من الوصول إلى حكم عادل منصف ، وقال بريخت ذات مرة : « إنه يرغب فى إنشاء مسرح دائم تقدم عليه كل أسبوع محاكمة

لقاء كل شهر

مشهورة ، وفى نهاية العرض يطلب إلى الجمهور إصدار حكمه » . كما يرى بريخت فى المسرح مكاناً يكشف عن الأمور الغامضة ويبسط الحقائق التى حجبها الظلام ، وليس أدل على ذلك من قوله : « تذكروا أننا التقينا معاً فى فترة حالكة السواد يتسم فيها سلوك الناس وتصرفاتهم نحو بعضهم البعض بالبشاعة والفظاظة ، كما أن ضروب النشاط الرهيبة التى يمارسها بعض من الناس يكتنفها ظلام دامس . ولو رغبنا فى إماطة اللثام عن مسلك اجتماعى بعينه لاحتاج الأمر منا إلى تفكير عميق وتنظيم دقيق » .

وحيث أن الجمهور فى نظر بريخت هو طبقة العاملين نراه يركز جل اهتمامه على هذه الطبقة ويقول فى « الأورجانون القصير للمسرح » ، الذى يعتبر « مانيفيستو » برتولد بريخت فى الكتابة المسرحية : « إن الرغبة فى الوصول إلى مسرح يوائم عصرنا لا بد أن تدفع بمسرح عصرنا العلمى إلى الضواحى حيث يمكن أن يظل مفتوحاً على مصراعيه رهن إشارة أولئك الذين يكدحون كثيراً وينتجون كثيراً ، حتى يمكن أن نوفر لهم الترفيه المثمر عن طريق عرض مشاكلهم الأساسية . . . » .

بيد أن تناقض بريخت الخطير يكمن فى حقيقة أنه خلب لب المثقفين وبعث الملل فى نفوس الطبقة العاملة التى هى محور اهتمامه . ويقال إن رواد مسرح « برلينر آنسمبل » أقل عدداً ممن يرتادون أى مسرح آخر فى ألمانيا الشرقية أو الغربية بل إن الكثرة من هؤلاء الرواد لا يفهمون الألمانية التى استخدمها بريخت ببراعة الشاعر العظيم ، ومما يدعو للعجب أن بريخت لم يهتم بمن افتتنوا بفنه ، ومن كان يرغب فى استمالتهم فقد أعرضوا عنه . ويزيح ميشيل سانت دينيس ، مخرج مسرحية « السيد بونتيلا وتابعه ماتى » الستار عن سر فشل بريخت فى إرضاء الطبقة العاملة بقوله إن بريخت كان يقلل من شأن هذه الطبقة باعتقاده أنهم دون مستوى القدرة على تتبع أحداث المسرحية ولهذا كان يرى ضرورة أن يبين لهم حقيقة ما سيجرى على خشبة المسرح ثم يفسر ما حدث بعد أن يشاهدوه .



وتعد مسرحية « السيد بونتيلا » معالجة هزلية لموضوع مسرحية « الآنسة جولى » بعد أن أضاف إليها نهاية « هندل ويكس » . فايفا بونتيلا الثرية الجميلة تفتن برجولة سائق عربة أبيها « ماتى » ثم تفاجأ ، بعد مجموعة من الاختبارات ، بالقول إنها لم ترق إلى المستوى المطلوب لزوج العامل ، وخشية ألا يفهم جمهوره المحبب إلى نفسه ما يصبو إليه من وراء رفض العامل الزواج من فتاة بورجوازية يلجأ بريخت إلى رفع لافتة فى بداية العرض يوضح فوقها نتيجة ما سيحدث سلفاً . ويمضى طوال فترة العرض فى رفع مثل هذه اللافتات فيطول الوقت وتفسد القصة وتصبح أقرب ما تكون إلى حركات الأطفال .

بيد أن سمة الطفولة فى بريخت هى بعينها التى تشد إليه المثقفين الذين تسرى فى دمائهم النزعات الطفولية ، ذلك لأنه من أجل التعبير عما يجيش فى صدورهم يبتكر لغة خيالية تبدو للعمال ضرباً من الجنون . فمن المتعذر أن نتصور عمال مناجم الفحم الذين يدركون كنه الحياة يداعبون بمهارة الأقواس والرماح كما يفعل البطل الثرى المترف فى مسرحية « النبات المتسلق » ، لكن ما يسهل تصوره فهم أتباع بريخت وهم يرنون الأقواس دون دراية ويهدلون كالحمام حول « لفظ الاغتراب » . وبهذا اللفظ وهذه الفكرة (التى لا تزيد عن كونها فلسفة للشك الذى يساوره حول ذكاء العمال) قدم بريخت نفسه لجمهور لا يفهمه فأفسد مستقبله كمؤلف مسرحى بارع .

وتؤكد مسرحية « السيد بونتيلا » حقيقة أننا خسرنا فى بريخت مؤلفاً مسرحياً قديراً ، إنه يبدو سريع البديهة

حاد الذكاء حينما لا يحاول الاقناع أو يدخل فى تفاصيل معينة . فإحدى الشخصيات تقول للأخرى : « لا بد أن عقلك كان مليئاً بالأفكار القذرة حتى قبل أن تعمد ثانية » . وجملة : « ألم تضع بعد عيش الغراب فى زجاجات؟» تجىء فى اللحظة الملائمة لهدم البيت . كما أن مشهد النساء الأربع وهن يتحدثن عن متاعب الفقراء ينتهى بملاحظة بسيطة تلهب الخيال وإن لم يكن على نحو يبعث على الارتياح . هذا وإن « بونتيلا » صاحب الأراضى الواسعة ، الذى يبدو كريماً فى ثمله قاسياً فى رشده ، يقرر الكف عن الشراب ، وحيث أن هذا القرار يعد نقطة تحول هامة فى حياته أقام احتفالا بهذه المناسبة عاد أثناءه إلى الشراب . وهذا مدعاة للضحك فى عرف المسرح الهزلى .

وثمة واقعة فى مشهد آخر تظهر بريخت فى أروع صورة له ، وإن بدت للطبقات الوسطى بشمة وسوقية . إنها مسألة الاختيار التى يقوم فيها بريخت بدور المعلم فى أسوأ صورة له حين يقول : « إن من واجب زوج العامل عندما يئوب بعملها إلى الدار أن تأتى له بصحيفته وتخلع عنه نعليه وتعزف عن كل ما يبعث الضيق إلى نفسه » وتمر إيفا وماتى بهذه المهزلة المملة ، ويكون الفشل - بالطبع - نصيب إيفا التى لا تلبث أن تشن هجوماً - لم يكن مرتقباً - على الأغنياء ، فيرمقها ماتى بنظرات الاعجاب المشوبة بالدهشة ثم يصفعها بشدة فوق عجزها . لكن سرعان ما يظهر فى طبيعة إيفا المستاءة التكلف الذى تتميز به الطبقات المتوسطة والذى لا يبدو واضحاً فى الطبقتين العليا والدنيا . وهنا يخلق بريخت بوضوح ، وعلى نحو غير متوقع ، الاحساس الطبقى الذى يسعى جاهداً إلى الكشف عنه وإبرازه فى غير هذا المقام . ولئن أعجب بريخت بالطبقة العاملة بدلا من محاولة الظفر باعجابها لأجاد ، وربما أبدع ، ككاتب مسرحى .

شاكر إبراهيم

السادس والعشرين

انتهى فى سبتمبر الماضى المهرجان السادس والعشرون للسينما فى فينيسيا « البندقية » ، وقد فاز بجائزته وهى أسد سان مارك الذهبى المخرج الإيطالى لوكينو فيسوكونتى عن فيلمه الجديد « المسرات الألف » ، والممثل اليابانى توشيرو ميفون عن دوره فى فيلم « ذو اللحية الحمراء » والممثلة الفرنسية آنى جيرارد عن دورها فى فيلم « ثلاث حجرات فى مانهاتن » .

كما فاز بجائزة المخرجين الجدد السوفيتى ب . تودوروفسكى عن فيلمه « اخلاص » ، وبجائزة الحكام الخاصة الفيلم المكسيكى « سيمون ابن الصحراء » إخراج لويس بونيول ، والفيلم السوفيتى « بلغت العشرين » إخراج مارلن كوتسييف

وقد اختلف النقاد والمشاهدون حول هذه النتائج - وخاصة نتيجة فيلم فيسوكونتى - ما بين مؤيد ومعترض ، ويعود هذا الاختلاف إلى سببين :

أولهما وجود أعمال جديدة لعدد من كبار مخرجى العالم مثل « ذو اللحية الحمراء » لاكيرا كيروسادا ، و« سيمون ابن الصحراء » للويس بونيول ، و « جوليت الروح » لفردريكو فللينى و « بيارد المجنون » لجان لوك جودارد و« جروتود » لكارل دراير وغيرها .

وثانيهما الميول اليسارية الواضحة للمخرج الفائز فيسوكونتى ، فقد اتهم مدير المهرجان بأنه قد تحيز له ، وذلك « لأنه شيوعى مثله » كما قالت المنشورات التى ألصقت ضد المهرجان فى شوارع فينيسيا .

ولكن الهتاف للمخرج الكبير طغى على أصوات الصفير ، وعلقت جريدة « الشعب » الإيطالية قائلة « أخيراً سدد

لقاء كل شهر

المهرجان دينه نحو فيسوكونتي ، لقد كان يصل إلى الدور النهائي دائماً ، ولكنه لم يفز بالأسد أبداً » ، وعقب ناطق باسم الحكام « لقد حصل الفيلم على الجائزة لأنه أفضل أفلام المهرجان ولأنه يجب تكريم واحد من أعظم مخرجي عصرنا » ، أما فيسوكونتي نفسه فقال « كنت أستحق هذه الجائزة من قبل ، ولكني لم أحصل عليها لأسباب سياسية بحتة » .

ويعتبر فيسوكونتي من كبار مخرجي السينما الإيطالية الحديثة ، إلى جانب فيتوريو دى سيكا ، وروبرتو روسيلليني وفرديكو فلليني ومايكل انجلو انتونيوني وهم الذين قادوا السينما الايطالية إلى العالمين ، وأصبحوا اليوم من أهم مخرجي السينما في العالم كله .

وقد بدأ فيسوكونتي حياته الفنية قبل الحرب العالمية الثانية حيث كان يعمل مساعداً للمخرج الفرنسي الكبير « جان رينوار » – ابن الرسام المعروف – وفي عام ١٩٤٣ أخرج أول أفلامه « أوسيسوني » ossessioni عن رواية « ساعي البريد يدق الجرس مرتين » لجيمس كين ، فكان فاتحة « الواقعية الجديدة » ، وهي الاتجاه الذي انطلقت من بعده السينما الإيطالية ، بعد القضاء على أفلام « التليفون الأبيض » كما أطلق عليها دى سيكا أي التي تزيف كل شيء حتى اللون العادي للتليفون ، فبالواقعية الجديدة استبعدت المادة الخام التي يبنى عليها كل فن عظيم .

هذا وإن كان « أوسيسوني » ينتمي إلى أسلوب فيسوكونتي الخاص أكثر منه إلى أسلوب الواقعية الجديدة إلا أنه كما تقول الناقدة الإنجليزية بنلوب هيوستون في كتابها عن « السينما المعاصرة » في وصفها لتأثيره « لقد تأكد الإيطاليون أنه قد أصبح بينهم مخرج يستطيع أن يعرض عليهم شيئاً قاسياً ، قبيحاً ، ولكنه شديد الصدق في التعبير عن حياتهم » .

وبعد هذا الفيلم أخرج فيسوكونتي عدداً من الأفلام الهامة التي ساهمت في تطور الفن السينمائي ، ذلك التطور الذي ينمو يوماً بعد يوم خلال رحلة البحث عن مزيد من الذاتية الجمالية للفيلم ، وأهم هذه الأفلام « الاغراء » ١٩٥٤ ، « الليالي البيضاء » ١٩٥٧ ، « روكو واخوته » ١٩٦٠ ، « الفهد » ١٩٦٣ وقد كان الأخير هو الفيلم الوحيد الذي عرض له في القاهرة بتشويه عظيم من الرقابة .

أما فيلمه الجديد « المسرات الألف » أو « نجوم الدب القطبي الغامضة » ، فهو صياغة عصرية للأسطورة اليونانية القديمة « ألكترا » ، ومن الجدير بالذكر أن المخرج اليوناني العظيم مايكل كاكويانس قد قدم نفس هذه الأسطورة في معالجة يوربيدس لها عام ١٩٦١ ، فكانت نموذجاً في كيفية « تمصير » مسرحية قديمة دون الاخلال بها ، ودرساً لا يتكرر في الامتداد بالروح اليوناني إلى عصرنا الحاضر ، وفي تحويل الكلمة إلى صورة سينمائية لها خصائصها الذاتية .

وعلى العكس من كاكويانس ، ومثلما فعل جول راسين في صياغته العصرية لأسطورة « فيدرا » ١٩٦٢ جعل فيسوكونتي حوادث فيلمه تدور في بلدة فولتيرا الإيطالية حيث نرى الأم « كلتومنسترا » تعود إلى البلدة مع عشيقها الأمريكي « ايجست » الذي قتل زوجها « أجاممنون » في أحد معسكرات الاعتقال النازية ، وبتطور الأحداث يقتل « أورست » الجديد نفسه ، وذلك بعد أن حاول الأمريكي نبش ماضي الأسرة بما فيه من علاقة محرمة بين « أورست » وشقيقته « الكترا » ، وهي العلاقة التي كانت موضع التركيز من فيسوكونتي .

وقد قامت بدور « كلتومنسترا » ماري بل وبدور « أورست » جان سوريل وبدور « ألكترا » كلوديا كاردينالي التي سبق أن مثلت مع فيسوكونتي في « الفهد » !

سمير فريد



فننا التشكيلى .. فى بينالى باريس



تمثال « العروسة » لأحمد عبد الوهاب

افتتح يوم ٢٦ سبتمبر بينالى باريس الدولى الرابع للشباب الذى اشتركت فيه الجمهورية العربية المتحدة لأول مرة وأعلنت نتائج التحكيم يوم ٤ أكتوبر ولم يحصل جناحنا بالمعرض على أية جائزة من بين ٤١ جائزة تم توزيعها على المشتركين . ومع بداية نوفمبر انتهى هذا المعرض بعد أن قضت باريس شهراً كاملا فى احتفالات ومهرجانات اشترك فيها أكثر من خمسمائة فنان شاب من جميع أنحاء العالم يمثلون ٥٢ دولة ويعرضون جميع أنواع النشاط الفنى من إنتاجهم . وقد اقتصر الاشتراك فى هذا البينالى الذى يقام مرة كل عامين على الفنانين الشبان ما بين ٢٠ ، ٣٥ عاماً . . وقد أقيم بهدف محدد هو مواجهة الأزمة التى تعانيها مدرسة باريس الفنية .

ومدرسة باريس لا تقتصر على الفنانين الفرنسيين أو الذين يعيشون فى باريس وإنما تشمل جميع هؤلاء الذين يعيشون فى فرنسا على وجه العموم كما أنها لا تميز هؤلاء الفنانين بطابع خاص وإنما هو مجرد مصطلح جغرافى . وقد كثر حديث النقاد عن أزمة مدرسة باريس، بعضهم يرجعها إلى الطريق المغلق الذى سارت فيه التجريدية والبعض الآخر يرجعها إلى ظهور مراكز فنية جديدة منافسة فى أمريكا خاصة التى ظهر فيها البوب آرت ثم الأوبتيك آرت . كما ظهرت فى لندن أشكال من « الفن البهلوانى » الذى يستخدم أساليب السيرك ويقدم آلات تصفر وتتحرك وتدور وتقفز وتفرقع وتخرج أنواراً تخفت وتعلو وتلمع وتنطفىء .

ولكن الواقع أن جذور هذه الأزمة تكمن فى حالات الوفاة التى اجتاحت كبار فنانى مدرسة باريس فى الأعوام الماضية فمنذ نهاية ١٩٥٥ حتى ١٩٦٠ رحل أكثر الفنانين الكبار . . انتحر نيكولا دى ستال ومات ليجيه وأوتريللو ثم توفى برانكيزو وجورج روو وفلمنك واتلان . . وكان بول كلى ودولاناى وموندريان قد ماتوا خلال الحرب العالمية . وبلغ عمر بيكاسو (الأسبانى الأصل) ٨٣ عاماً . . وجورج براك (الفرنسى) ٨٢ عاماً ومارك شاجل (الروسى الأصل) ٧٧ عاماً . كل الفنانين الكبار بلغوا خريف العمر ولم يعد بمقدورهم أن يتطوروا أو يقدموا جديداً حتى قال عنهم ميشيل داجون « إن الكشافات الضوئية تتحول عنهم قليلا قليلا بحثاً عن آفاق جديدة » .

وباريس التى لها مدرسة عالمية فى الفن قد اعتمدت على هؤلاء الفنانين زمناً طويلا فى دعايتها واشعاعها الفنى . . وإزاء هذه الحالة وجدت نفسها مجبرة على تدبر



« من الحياة » لوحة زيتية لعبد الوهاب مرسى



« الديك » لوحة زيتية لفؤاد تاج بيعت لإحدى صالات الفن فى باريس

الأمر لمواجهة هذا الظرف . . فاتجهت إلى الفنانين الشبان . . إلى البراعم الفنية فى جميع أنحاء العالم تغريها بالإقامة فى باريس لترث هذا الصيت العريض وهذه الأسماء اللامعة فى تاريخ الفن . . ولهذا لا يشترك فى بينالى باريس إلا الفنانون الشبان أقل من ٣٥ عاماً ليتاح للنقاد اكتشاف المواهب الجديدة التى سترتكز عليها مدرسة باريس فى المستقبل . ومنذ عام ١٩٥٧ أقيمت أول دورة لهذا البينالى . وجوائزه متمشية مع هذا الاتجاه فهى ليست جوائز مالية وإنما الفائزون يحصلون على إقامة بمرتب فى باريس تصل إلى عام كامل .

وبلادنا اشتركت هذا العام فى بينالى باريس لأول مرة ولم تشترك فى الدورات الثلاث الماضية بسبب قطع العلاقات مع فرنسا منذ حرب السويس .

وقد اتبعت الإدارة العامة للفنون الجميلة فى اختيار الفنانين نفس الطريقة التى تتبعها فرنسا فى اختيار ممثليها فى القسم الفرنسى . فطلبت من الجمعيات والهيئات الفنية المختلفة ونقاد الفن التشكيلى أن يقوموا بالترشيح ، ثم اختارت الذين حصلوا على أكبر عدد من الأصوات .

وإن هذه الطريقة رغم مظهرها الديمقراطى قد أدت إلى حصر أغلبية الأصوات فى المشتغلين بالتدريس فى الكليات والمعاهد الفنية (مدرس وخمسة معيدين من الفنانين الثمانية) ذلك لأن الأغلبية الساحقة من الهيئات والجمعيات الفنية كل علاقاتها ونشاطها محصور فى المعاهد والكليات وهيئات التدريس بها ثم الفنانين المتفرغين . وهناك أمثلة لفنانين كان يمكن أن يلفتوا أنظار النقاد والمحكمين فى هذا البينالى بأعمالهم التى بلغت من



النضج درجة جعلت معظم الذين اشتركوا فى الترشيح يحسبونهم تخطوا سن الخامسة والثلاثين أمثال جورج البهجورى وصموئيل هنرى ورءوف عبد المجيد وصلاح جاهين ويوسف فرنسيس . . وهم من الفنانين الذين ليسوا فى حاجة إلى الدعاية إنما يعملون بدافع من وجدانهم بهدف المشاركة فى رفع المستوى الفنى . ويقول الفنان بيكار عن لوحة الميكانيكى التى عرضها جورج فى معرضه الأخير « إنها خير مثال على ظاهرة نشوء ثقافة فنيه معاصرة هضمت الثقافات المختلفة وتخلصت من مرض التقليد » . وهذا هو بالضبط ما كان يجب أن يتوفر فى كل ما نقدمه لمثل هذا المعرض الدولى الذى يهدف إلى اكتشاف المواهب الجديدة .

بقيت كلمة فى هذه المناسبة . . فإذا كنا قد تبينا الهدف من هذا البينالى وهو اجتذاب المواهب الشابة للحياة والإقامة فى باريس أليس من الضرورى أن نواجه هذا الأمر من الآن . . ؟ خاصة وقد عرفنا أن أمريكا تقوم بعملية مشابهة . . وإذا كنا قد تنبهنا إلى مسألة إغراء الكفاءات العلمية ووضعت الوسائل الكفيلة بمواجهتها فهل نتنبه إلى أهمية الكفاءات الفنية ونحرص عليها .

إن السبيل لمواجهة هذه المنافسة هو التخطيط كى تتحول القاهرة إلى مركز للاشعاع الفنى . . وبينالى الإسكندرية ثم المعرض الأسيوى الأفريقى ومعرض الفنانين العرب هى وسائلنا لتحويل القاهرة إلى مركز لاجتذاب الفنانين ولتركيز الأضواء عليهم كما أنها الأسلوب الوحيد لمواجهة الإغراء الذى تقوم به الدول الكبرى للفنانين الشبان فى العالم .

صبحى الشارونى

لغة الآى آى

كتبت هذه المجموعة فى فترات زمنية متباعدة – تبدأ عام ١٩٥٧ وتنتهى عام ١٩٦٥ – ومع ذلك فهى لا تعبر التعبير الكافى عن تطور المؤلف على مدى ثمانى سنوات . فقصة « الورقة بعشرة » من القصص ذات الفكرة المسبقة التى يكسوها أحداثاً ويخلق لها شخصيات ، ولهذا فقد كتبت بطريقة ميكانيكية تركيبية . وفكرة القصة أن أموراً صغيرة ، كورقة من فئة العشرة جنيهات ، هدية فى عيد ميلاد أو زواج ، تستطيع أن تجلب السعادة الزوجية ، وعموماً . . السعادة فى كافة مجالات العلاقات الإنسانية ، وقد عودنا يوسف إدريس أن يبدأ من الجزئيات ليصل إلى الكليات ، أن يبدأ من الزوايا العادية . . بل المهملة ، ليصل إلى الهدف . . أو المعنى الإنسانى الكبير . غير أنه فى هذه القصة قدم الفكرة أولا ، ثم حاول أن يجد لها التطبيق والتبرير ، فلم يستطع إقناعنا ، ولم ننفعل بها رغم شحنها بالانفعالات التى بدت مفتعلة غير مقنعة ، وقد يكون المؤلف على دراية بهذا كله – وهو مما لا يخفى عليه – فتأخر فى ضمها إلى إحدى مجموعاته حتى الآن . والقصة – للإنصاف – لا تعبر عن يوسف عام ١٩٥٧ . وله قبل هذا العام أرخص ليالى ، وجمهورية فرحات ، والبطل .

وإذا كانت « الورقة بعشرة » لا تصل إلى مستوى يوسف إدريس ، إلى الحد الذى نرى معه نزعها من سياق تطوره ، فإن قصة « اللعبة » التى نشرت لأول مرة فى أبريل ١٩٦٥ (مجلة الكاتب) تمثل قمة تطوره الفنى ، بحيث نستطيع أن نسجل بها تاريخاً جديداً للفنان فهى محاولة لمعالجة القصة بطريقة رمزية ذات نزعة تجريدية . فبدت وكأنما الفنان

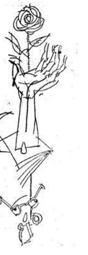
وببراعة فائقة ، يرسم لوحة الحياة ، أو خريطة العالم كله ، ببضع نقاط وخطوط ودوائر . . خريطة العالم تبدو فيها نقطة حائرة تبحث عن هدف لا تعيه بوضوح ، بين نقاط وبقع أخرى لا يهمها سعى هذه النقطة أو لمها ، كل نقطة متقوقعة على نفسها تعيش عالمها الخاص . هذه النقطة أو البقعة هى الإنسان . . الإنسان بين الناس وفى العالم .. الإنسان الذى ما أن يعرف هدفه ، وإن « لم يستطع من موقفه أن يتبينه » ص ١٠٦ حتى تعترضه الصخور عن عمد أو غير عمد . وأهم هذه الصخور . . أهم المعوقات هى الآخرين ، الذين يسعون وبدافع من مصالحهم إلى شغله عن مصلحته ، حتى ولو تلقوا فى سبيل ذلك الضربات واللطمات وهنا يرقد التناقض الحياتى الذى يجرنا إلى اللامعنى ، إلى العبث . وهى أفكار أو فلسفات غريبة على كاتب اشتراكى ، ولكن يوسف إدريس – فى هذه المرحلة – يتعدى نطاق المذاهب والنظم ، ويرق فوقها لينظر إلى الحياة من خلاله هو ، لا من خلال مذهب أو نظام معين . وهنا يحاول أن يعطينا صورة مجردة للحياة قبل أن تغطيها المظاهر الكاذبة . . يقدم النخاع سافراً قبل أن يغوص فى جوف العظام . . النخاع والعظام قبل أن تكتسى باللحم . ولا يستعمل غير لونين . . أسود وأبيض . و « اللون الغالب فيه هو الأسود » ، والجو فى جملته يوحى بالقدم والغموض والضيق والحيرة والتوتر .

ويتابع يوسف سيرته الجديدة فى قصة « الأورطى » (مايو ١٩٦٥) . . نفس الخريطة ، ونفس النقطة القلقة الحائرة الباحثة عن هدف مع تركيز على بعض البقع ، ونحن هنا لسنا فى حفلة يدخلها قادم جديد ، نحن هنا فى الشارع والكل يجرى « المهم ليس أنه كان جرياً ، المهم أنه كان فى أكثر من اتجاه ، يكاد يكون فى كل اتجاه . . »

فهل جاء هذا الاتجاه بلا مقدمات ؟ .

يظن البعض أنها طفرة ليس لها ما يسبقها . ومع بعض التعمق لرحلة المؤلف تتكشف بذور هذا النبت النامى . . بذور الشكل ، وبذور المضمون . فالملاحظ – من حيث المضمون – أن المؤلف كان فى حالة شجار دائم مع طباع الإنسان اللاانسانية . . مع « الأنا اللزجة » – على حد تعبير له – وفى إطار هذه المجموعة ، وفى قصة « فوق حـدود العقـل » يزج الأخ « العسكرى » – – مستغلا سلطته – بأخيه الفلاح فى مستشفى الأمراض العقلية طمعاً فى ثلاثة قراريط أرض . وفى « الزوار » يتخلص الأخ من أخته المريضة بإلقائها فى إحدى المستشفيات ولا يذكرها بمجرد زيارة . وفى « لأن القيامة لا تقوم » تلقى الأم بأولادها تحت السرير ، لتتمرغ فى حضن عشيقها فوقه ، ويسقط أحد ألواح الملة على ساق ابنتها فتصرخ ولا تقطع الأم نشوتها مستجيبة لصراخها . وفى « صاحب مصر » نقترب من المأساة التى بلورها فى إطاره الجديد « كما تستدل على الأسد من رائحة بوله المنكر ، تبدأ رائحة نظام الإنسان الفاسد تفوح . . تسمع الصوت وتشم الرائحة ، الخانقة . تحسبها كلاباً على جثة ، ولكن الرائحة والخانقة أكثر بشاعة . . لا بد أنهم بشر على لقمة . . » ص ١٥٣ .

ونجد بذرة من بذور الشكل الجديد فى هذه القصة أيضاً (يناير ١٩٦٥) متمثلة فى الشخصية الغامضة التى تظهر للبطل وحده ، وتحاول طرده من كل مكان يستقر فيه . وهنا نشم رائحة نجيب محفوظ الولوع الآن بالشخصيات والحوادث الغامضة التى لا يتكشف مدلولها الفلسفى قبل مشارفة العمل على الانتهاء مثل « زعبلاوى » ، « ضد مجهول » ، « حلم نصف الليل » . وإذا كان زعبلاوى هو الأمل ، والقاتل فى القصة الثانية هو الملل ، والثالث الجشع . فى « صاحب مصر » – وإن لم تكن فى مجال تفسيرها – صراع بين السماحة والعناد . والذى قاد



يوسف إلى الغموض والإغراب ، ليس الغموض والإغراب فى ذاتهما ، وإنما الواقع والصدق فى تصوير الواقع يحدث أحداثاً غريبة شاذة ، ولكنها تقع كل يوم ، وفى إنتاج فناننا الطليعى أمثلة عديدة لذلك ، ليس أغربها الأخ الذى يضحى بأخيه من أجل قطعة أرض . وقد يتطلب الصدق شيئاً من الغرابة كعنوان « لغة الآى آى » ، فقد كان بمقدور المؤلف أن يسميها لغة الآلام أو لغة الأعماق ، لكن هذين العنوانين ثوبان فضفاضان ، قد لا يؤديان إلى المعنى المحدد الذى يقصده ، فضحى بهما رغم اتسامهما بالوضوح ، وآثر الغرابة فى العنوان طالما أنها تؤدى إلى المعنى الأكثر تحديداً وصدقاً .

الواقعية إذن هى التى قادته إلى الرمز ولا نقصد بالرمز هنا تلك الرموز الثرية التى تزخر بها قصصه الواقعية كقصة « معاهدة سينا » فهى قصة واقعية ولكنها فى نفس الوقت تحمل رموزاً ذكية . إنما نقصد – فى هذا المجال – القصة الرمزية .

وأكثر قصصه اغراقاً فى الرمزية إلى حد الغموض ، « قصة ذى الصوت النحيل » (ديسمبر ١٩٦٢) . التى نعدها المقدمة المباشرة لاتجاهه الجديد ، وما كل ما ذكرنا عن الإغراب والغموض إلا الإرهاصات الأولى لهذه القصة التى لم يكررها المؤلف حتى فى « صاحب مصر » ففى « صاحب مصر » لا توجد غير شخصية واحدة غامضة ، فلم ترق الواقعية فيها كلية .

من « قصة ذى الصوت النحيل » إذن يتطور الاتجاه الجديد فى « اللعبة » ، و « الأورطى » . ولا يكتفى فيهما بالرمز ، بل ينزع إلى التجريد فى أصالة وإذا كانت هذه المجموعة لا تعبر عن تطور الفنان على مدى ثمانى سنوات ، فإنها تسجل مرحلة جديدة تبدأ « بقصة ذى الصوت النحيل » (١٩٦٢) وتكتمل فى « اللعبة » و « الأورطى » (١٩٦٥)

محمد عبد الرازق

رحماك يا دمشق

ليس من الغريب أن يواكب الأدب روح العصر وفلسفته ، فيأخذ منها ويعطيها وينفعل منها وبها بيلوجياً وإنسانيا ، ولقد كان الأدب الأوربى أول أدب تناسب طردياً مع مجتمعه وتاريخه وثقافته . وتخلص فى كل هذا من المفهوم التقليدى لقوالب الأدب .

أما أدبنا العربى . فقد ظل عهداً طويلا يجتر أحداث التاريخ القديم . ويملأ بها قوالبه المختلفة ومع أننا لا نشك لحظة فى أصالة مثل هذا التناول . إلا أننا نقرر أن طابع الرواية الكلاسيكى كثيراً ما غلب على مثل هذه الفنون الأدبية ، الأمر الذى كان ينظر معه إلى الأدب العربى لا على أنه أدب تطورى ديناميكى ، وإنما على أنه أدب لا بد له من تناول جديد لفلسفة العصر وروحه . حتى يساير بذلك قرينه من الأدب الأوربى والأمريكى .

ولقد ظهرت إلى عالم الواقع أخيراً محاولات جادة تقفز إلى هذا المفهوم الأصيل متنبهة إليه فى اشفاق وخوف . مستهدفة بذلك مواكبة إشراقة تاريخنا العربى الحديث فى آفاق الواقع التحررى بجوانبه السياسية والاجتماعية الجديدة .

ومحاولة اليوم للأديب اللبنانى الدكتور سهيل إدريس فى مجموعته القصصية



الأخيرة « رحماك يا دمشق » أصرخ تعبير عن هذا المنطلق الأدبي . وليست هذه هي المحاولة الأولى للدكتور سهيل إدريس في هذا المتناول الجديد لمجتمعنا الحديث . فلقد قدم من قبل عملية المخاض الاجتماعية التي عاناها أبناء جيله في روايته « الخندق الغميق » حيث صور أزمة التناقض بين القديم والجديد . وانتهى إلى انتصار حاسم للجيل الجديد الصاعد وقيمه ومثله . . ثم قدم لنا أيضاً صورة أخرى جريئة لقضية اللقاء بين حضارة العرب وحضارة أوربا في روايته « الحي اللاتيني » تلك الرواية التي تعد بحق منطلقاً لبناء الرواية العربية المعاصرة . وأخيراً رأيناه في « أصابعنا التي تحترق » يأخذ بتلابيب المجتمع الإنساني عن طريق أحكامه القاطعة على تجارب النماذج البشرية المعروضة للعيان . أما مجموعته القصصية الأخيرة فتحتوى على خمس قصص قصيرة هي على الترتيب : القلق ، الدمع المعذب ، رحماك يا دمشق ، العصفور القطني ، التفاهة . ومسرحية واحدة هي الشهداء .

ونظرة أولية على هذه المجموعة تخرج منها بخيط واحد يربطها جميعاً وترى أنها تمس عن كثب حياة ذلك الإنسان العربي وكفاحه في سبيل تحقيق أهدافه القومية . وفي سبيل البحث عن وجوده وإرساء كيانه في حاضره ومستقبله .

وإذا كان الموضوع هو المقابل الآخر للذات ، فن البداهة أن يكون موقف الفرد من العالم هو المقولة الأساسية في فلسفة القلق ، واليقظة هي السمة البارزة على جبينه .

والوحدة هي مجرى شعوره الأصيل . ومن ثم استهل الدكتور سهيل إدريس مجموعته القصصية بـ « القلق » .

« فقد انقضى عام على زواج المدرس بإحدى المدارس الخاصة من « بارعة » التي عاشت إلى جانبه ظلا لضميره . إذا أفلت يوماً من رقابته انتصبت هي بديلا . وقد أقام الزوج حياته براتبه الهزيل من المدرسة وراتبه المضحك من الجريدة التي يقضي فيها ست ساعات من يومه يحرر فيها قسم أنباء السياسة العربية . إنه يرثي فقط لحال تلك الزوجة التي أصبح يعجز عن أن يوفر لها أسباب السعادة . فكيف إذن بتلك الأسرة لو رزقت في يوم ما بمولود جديد ! إن حياته أزمة نفسية متصلة يتخبط في أمواجها . إنه يجلس إلى الراديو ساعات يستمع إلى الأنباء . ويتناول صحف اليوم ليتصفحها ثم هو يراجع البرقيات الواردة من وكالات الأنبـاء المختلفة . ومن ثم فهو يبحث عن نفسه دائماً وسط تلك الأمواج المتلاطمة » .

وهكذا يستهل الدكتور سهيل إدريس مجموعته القصصية بأزمة إنسان العصر . . خطوة أولى على طريق المتناول الجديد لمشاكل الإنسان الجديد الباحث عن نفسه وسط معترك الحياة . حيث لا مجتمع يمتلىء ثقة بنفسه . ولكنه مجتمع لا حيلة للفرد في دفع أقداره وظروفه إذا هو عاش هكذا مشلول الإرادة .

إنه لن يموت جوعاً . إذن فلا بد له من الإيمان والكفاح . ومن التغلب على الضيق والعوز والضياع .

ويسوق إلينا الدكتور الأديب صورة لتاريخ العرب المناضلين تحت الحكم العثماني في مسرحيته « الشهداء » .

كيف كانت الاعتقالات للفدائيين العرب ، كيف عاشت الصحافة العربية عثمانية الكلمة . كيف كانت تساق قوافل الشهداء إلى حبال المشانق . والمسرحية

زاخرة بالمواقف الجريئة للنضال العربي الثوري . ويكفي أن نسوق الموقف البطولي لزوجة أحد الشهداء وقد آثرت ألا يموت العربي بموت زوجها الشهيد الصحفي سعيد عقل . فلقد تسلمت منه علم الكفاح ونزلت إلى الميدان صابرة مناضلة تتم الرسالة . إلى جانب أحد حراس سجن عاليه الذي هرب وانضم إلى الثائرين استنكاراً لسياسة السفاح العثماني في قلب العروبة حتى أطلق الشريف حسين في مكة رصاص الثورة وتجاوبت أصداؤها في سماوات العروبة معلنة غداً قريباً يحرر الوطن العربي من الطغيان العثماني .

وأخيراً يختم الدكتور سهيل إدريس مجموعته القصصية بقصة « التفاحة » وحقاً . . . إن هناك من يشيدون لأنفسهم في الحب قصوراً من الخيال على أسس زائفة . على عهد قطع ذات يوم ولن يكون هذا مجدياً ما دام الحبيبان قد التقيا – ذات يوم – على هذا العهد . ثم تركاه للرياح تعبث به . إن الحب أيضاً في عصرنا القلق لا بد له من فلسفته الخاصة التي تتراوح بين الخيال والواقع تأخذ من هذا لتعطي ذاك . وتكمن أخيراً في قلوب الأحباء . ولقد ساقت القصة تلك التفاحة الزائفة حين تكون العهود مجرد عهود – ذات يوم – ثم ينقلب الحبيبان كل إلى حاله يأخذ من الدنيا ليرسم طريقه المحتوم . ثم لا يلتقيان – بعد ذات يوم – بعديد من ذوات الأيام إلا وقد سار كل منهما مشواره الطويل وأنجب أطفالا يسمون . إنه ولا شك لقاء غير مجد على الإطلاق .

• • •

لقد نظر الدكتور الأديب سهيل إدريس في عملية المخاض للإنسان القلق في عصر القلق . وللإنسان العربي في عصره الحديث الثائر على كل شيء وأي شيء ما عدا الحرية والقومية – وما عدا الحب والوفاء للوطن والناس ولإرادته هو . . . أقول نظر الدكتور الأديب إلى تلك الأحداث النابعة من دائرته الخاصة عن طريق عدسة موضوعية . ومن ثم فقد رأينا شخوصه جميعاً سواء في قصصه أو مسرحيته في هذه المجموعة من خلال ذواتهم الحقيقية لا من وراء نظارة الكاتب الشخصية . . . فبرزت بذلك ملامح العلاقات الطبيعية بين الشخوص في جو سيكلوجي ناجح في كثير من المواقف المعروضة . وليس هذا فقط كان بين الشخوص بينهم وبين بعضهم ، بل بينهم وبين عصرهم وفكرهم . ومجتمعهم الدائب التطور .

أحمد سويلم

